Black Pantone 247 U

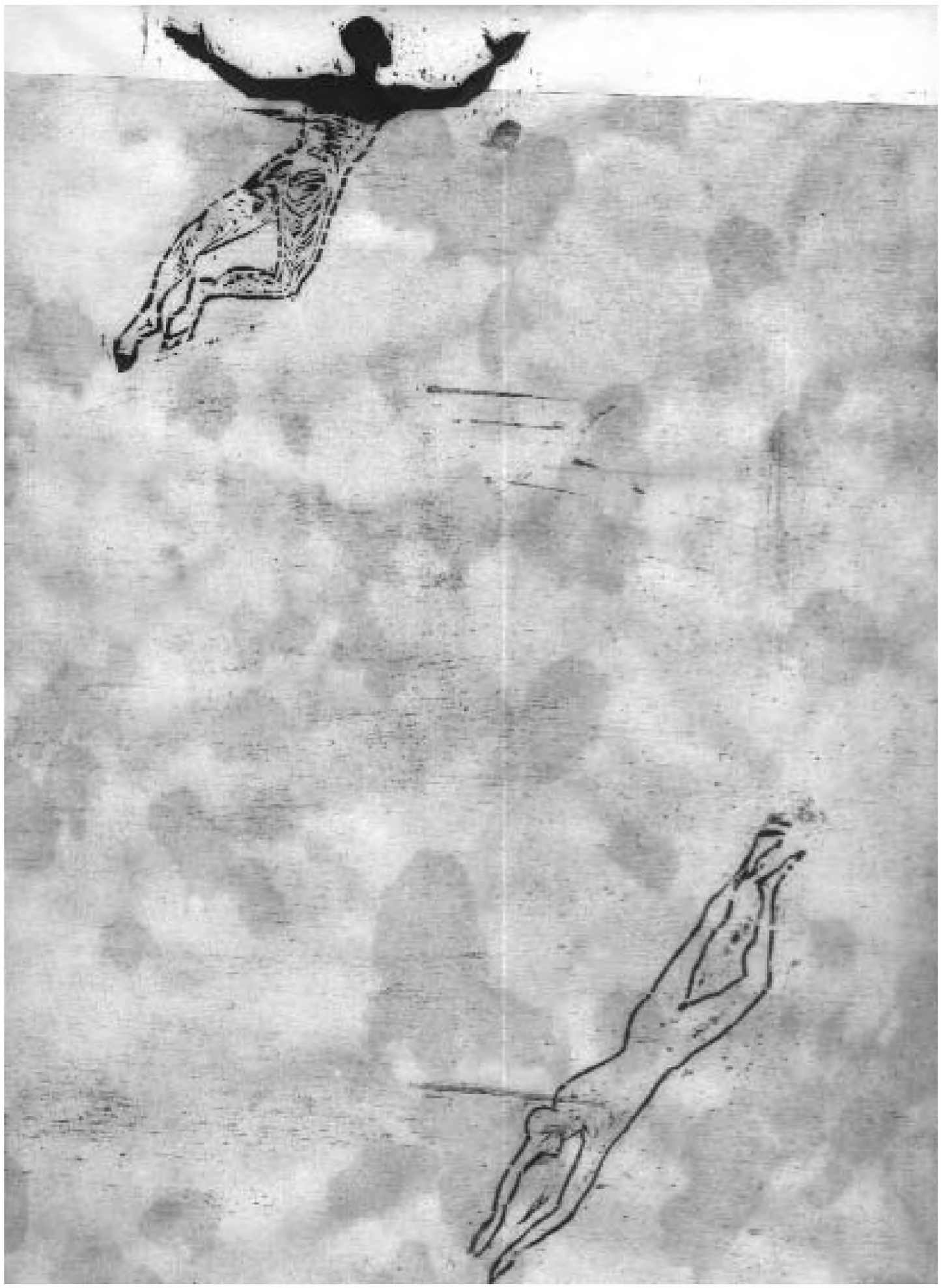
TRIBUNA

96

Județul Cluj

1,5 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul V • 1-15 septembrie 2006



Ionathan X. Uranus și Max Blecher

Comentarii de Ion Pop și Ion M. Mihai

poezie
Adrian Popescu

proză
Costel Baboş

traduceri de
Şerban Foarță & Ildikó Gábos

Ilustrația numărului
Ligia Smarandache

incidențe
Horia Lazăr
Alexandra Petrescu

Black Pantone 247 U

TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAŢIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEŢEAN CLUJ, CU SPRIJINUL MINISTERULUI CULTURII ŞI CULTELOR

Consiliul consultativ al Redacţiei Tribuna:
Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Monica Gheţ
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacţia:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacţie)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:
Mihai-Vlad Guţă
Ştefan Socaciu

Colaţionare şi supervizare:
Camelia Manasia

Redacţia şi administraţia:
400091 Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour

pe la Cluj

Câte şi mai câte...

Claudiu Groza

Admirabil editorialul lui Ion Mureşan în nr. 6/10-23 august din *Verso*. Scriind despre revistele literare „pentru tineri" - plecând de la un proiect anunţat de vreo două-trei luni de Uniunea Scriitorilor - poetul trece în revistă câteva iniţiative similare, consumate cu mai mult ori mai puţin succes de-a lungul vremii. De la *Luceafărul* generaţiilor '60-'70 la dispărutul *Contrapunct* şi „clasicul" *Apostrof* ale „optezeciştilor", Ion Mureşan inventariază impactul acestor „jucării" generaţioniste în spaţiul literar. Iar concluzia editorialului merită consemnată: „parcă e un blestem, numai revistele pentru tinerii scriitori îmbătrânesc. Blestemul acesta e, de altfel, şansa lor, căci spiritul literaturii, ca şi gripa aviară, izbucneşte într-un alt focar, sub alt titlu. E dovada că publicaţiile astea sunt mai mult decât necesare".

Tot în *Verso,* de parcurs „proza" lui Nichita Danilov despre Evtuşenko. Suprarealist-gastronomică, având un aer foarte... rusesc.

❐

Citiţi neapărat splendidul roman al lui Raymond Queneau, *Florile albastre,* publicat în „Raftul Denisei" de la Humanitas. O carte scrisă în 1965, în care se simte avangardismul autorului, dar şi o diabolică ingeniozitate de a mixa teme, situaţii, trimiteri, ironii subtile, rapeluri livreşti, totul „condimentat" cu sosul delicios al naraţiunii de cea mai bună calitate. Queneau este un „chef" ale cărui ingrediente de „reţetă secretă" ar merita descoperite de orice cititor. Excepţională traducerea lui Val. Panaitescu, acesta reuşind să surprindă perfect spiritul şi litera unui text extrem de dificil şi să-l redea într-o română curată, ludică şi la fel de expresivă ca originalul.

❐

Interesantă, întrucât a punctat semnificativ ambiguitatea unei situaţii acut dezbătute de o vreme încoace - cea de la Roşia Montană - a fost emisiunea „Ce mai crede lumea?" a postului de televiziune clujean NCN, realizată de Antoniu Costin şi difuzată în 9 august. Am reţinut două opinii, una pentru proiectul exploatării, alta împotrivă, ambele de luat în seamă. În lipsa unui program guvernamental coerent adresat zonelor defavorizate - iar Roşia Montană e doar una dintre acestea - aderenţa localnicilor la un proiect ofensiv pentru mediu e previzibilă. Iar firma *Gabriel Resources* profită - comercial şi capitalist - de avantajele situaţiei.

Iată, fără alte comentarii, cele două păreri:

„Ce poţi să faci fără minerit? Să culegi ciuperci. Da' asta se poate trei luni pe an. Şi restu' de nouă luni, ce faci? Te faci haiduc, jefuieşti" (un tânăr de vreo 25 de ani).

"Dacă se puşcă 30 de tone de dinamită zilnic, aşa cum se zice, totul va fi ras, mai ales noi - *cei din centrul comunei, n.m.* -, care suntem foarte aproape de exploatare. Ziceau că suntem în arie protejată. Protejată de cine?" (un bărbat la vreo 40 de ani).

❐

Muzeul Naţional de Artă din Cluj şi-a reluat seria de expoziţii cu un eveniment special, o retrospectivă Ioan Isac. Pictorul a trăit între 1885-1950 şi a fost „redescoperit" abia în 2000. Isac, un profesor autodidact în pictură, este „modelat" de *plein-air*-ismul artei româneşti de la începutul veacului trecut. El practică o pictură de structură clasică, în care primează peisajele urbane, pe care le compune cu virtuozitate, într-o cromatică plăcută. Calmul, tihna, plăcerea existenţei şi contemplaţiei o celebrează tablourile acestui artist. E un eveniment „de răgaz" înaintea marii surprize a toamnei de la Muzeul clujean de Artă, expoziţia lui Ştefan Câlţia.

Ioan Isac, *Casă turcească la Turtucaia*

❐

Noua stagiune teatrală clujeană se arată extrem de interesantă. Imediat după repetiţiile generale cu *Purificare*, în regia lui Andrei Şerban, au demarat primele repetiţii la *Regele Lear,* prima montare a lui Tompa Gabor la Teatrul Naţional. În răstimp, la Teatrul Maghiar lucrează Elie Malka, directorul executiv al Uniunii Teatrelor Europene, şi Patrick LeMauff, fostul director al Festivalului de la Limoges. Veţi vedea ce.

■

Black Pantone 253 U

Notă informativă

Claudiu Groza

Autorul în primul an de "pionierat"

Subsemnatul, Claudiu Groza, declar pe propria răspundere că nu am colaborat cu Securitatea. Nu m-am simțit niciodată urmărit, deşi suspectez că ni se va fi acordat oarecare atenție şi nouă, liceenilor cu „activități" şi „inițiative".

Cei şaisprezece ani de după 1989 mi-au estompat din memorie atmosfera anilor dinainte. Amintirile nu s-au şters, nici n-aveau cum, iar acest scandal uriaş şi penibil care bântuie media şi mediile cele mai diverse ale societății româneşti nu m-au făcut decât să rememorez şi să-mi refac, cu alți ochi şi ca dintr-un *puzzle*, viața din „România socialistă".

Isteria națională declanşată de deconspirarea dosarelor Securității a dus şi la o amplificare paranoică a culpelor – reale ori ba, probate sau nu – a suspiciciunilor, a zvonurilor, a răfuielilor politice, încât sensul originar al lustrației – făcută, să nu uităm, în stil românesc, cu jumătăți ori sferturi de măsură, cu 29 sau 70 de dosare, să nu ni se aplece, vorba aceea – a căzut, vrând-nevrând, în derizoriu. Cinic vorbind, ce se petrece acum la noi e un succes al Securității. „Încurcă-i, drace! *Divide et impera*", pare să spună, de undeva din negura trecutului, stafia lui Ceauşescu. Ce s-a făcut în alte părți riguros, măsurat şi *la timp* se face la noi devălmăşit, umoral şi, cred eu, *prea târziu*. Efectul acestei campanii nu va fi cel scontat. Se apropie raportul Uniunii Europene din octombrie, de care depinde accesul nostru din ianuarie 2007. Vine iarna, cu prețuri mari, care vor creşte şi mai mult după Anul Nou. Lustrația mai ține două luni şi va fi uitată, rămânând doar în sarcina şi atenția câtorva. Cine a avut „neşansa" de a fi „sacrificat" îşi va linge rănile şi va reveni la luptă, iar cine a scăpat va jubila că planul i-a reuşit şi că românii se dovedesc la fel de naivi ca în alte situații.

Pe de altă parte, nu ştiu cât pricepe şi cât îl interesează pe cetățeanul de rând, cel din, cum se spune, *România profundă* – care habar n-are cine e prim-ministru sau dacă demnitarul care-i vizitează satul e „de la județ" ori „de la Bucureşti" – scandalul Securității. Ce vede el la televizor e aceeaşi veche porcăială dintre politicieni, care-i accentuează convingerea că toți sunt o apă şi un pământ şi că nu merită să mai mergi la vot, că n-ai pe cine alege.

Amestecul „animalelor politice" în „tărâțele" deconspirării a fost un gest de oportunism echivalent, în termeni absoluți, unei delațiuni. Mentalitatea de turnător, chiar a celor care n-au exercitat niciodată această îndeletnicire, s-a văzut acum. Se pare că ea face parte din „educația comunistă" şi e indusă profund, câtă vreme se manifestă chiar după şaisprezece ani. Căci cum altfel decât o delațiune – ipocrită şi interesată, întrucât aducătoare de capital de imagine – poate fi socotită bățoşenia morală cu care au fost „înfierați" vinovații. Care *pot fi* sau *nu* vinovați – deocamdată nu e tocmai limpede. Devălmăşia criteriilor domină în toate aceste cazuri. Cine trebuie să decidă dacă x a fost turnător? Cum e emisă hotărârea finală? Cum poate fi ea contestată? În fine, când e limpede pentru toată lumea, şi probat, că x e culpabil? Chiar dacă legea prevede toți aceşti paşi – ceea ce e greu de crezut, după atitudinea membriloe CNSAS – se pare că ei nu sunt aplicați.

Vreau să fiu bine înțeles. Lustrația trebuie să aibă loc, chiar şi acum. Dar pentru a-şi atinge scopul, ea trebuie făcută clar, după reguli precise, exclusiv de către cei abilitați. Altfel, totul va fi o perdea de fum gros, după care se vor camufla, jubilând, „tartorii" turnătoriilor, „marionetiştii" rețelelor de informatori sau va dansa satisfăcut generalul Pleşiță, pe care nu-l lustrează, spre stupefacția mea, nimeni.

1989 a marcat, pentru existența mea, momentul culminant de toxicitate al regimului comunist. Mizeria materială, completând-o brutal pe cea ideologică, începuse de pe la începutul anilor '80, cu cozi interminabile la toate cele, cu pene de curent, apoi cu cartele la ulei, zahăr, ouă, carne, în cele din urmă chiar la pâine. Cozile la care se stătea ore, uneori chiar câte o zi, erau şi un soi de debuşeu al exasperării sociale. Am auzit, am proferat eu însumi, aşteptând resemnat, ca şi alții, să „se dea" jumătatea de litru de ulei care exploda din tigaie pe perete, într-atât era de prost, înjurături în gura mare la adresa lui Ceauşescu. Fără nici o consecință. Dacă atmosfera se tensiona, în zonă apărea o maşină a Miliției, care staționa câteva minute în preajma cozii. Apoi pleca, iar oamenii îşi reluau comentariile acide.

Unde nu se cârtea era la serviciu ori la şcoală. Aici „celula" de partid sau, în cazul nemembrilor, sindicatul, țineau loc de cenzor al gurilor prea bogate. Tot „partidul" era responsabil şi de „curățirea" colectivului de „elementele dubioase". Securitatea apărea doar prin „reprezentanți" banali, care asistau blazați la şedințele de „înfierare".

Am asistat, chiar în primăvara lui 1989, la o astfel de şedință. Totul era deja pe ducă, dar sistemul devenea – poate tocmai de aceea – din ce în ce mai toxic. Ideologia impregna până şi viața domestică, producând senzația de rău fiziologic. Pentru mine, această stare de greață, exasperare, frustrare, nevoia de a striga se asociază cu mirosul – comun acelor vremuri – a motorinei din podelele şcolii. Niciodată de atunci, din primăvara lui '89, n-am mai suportat acel miros.

Victima şedinței noastre de „partid şi UTC" era un coleg care încercase să fugă în Ungaria. Caz fără precedent într-unul din cele mai prestigioase licee ale Clujului, şi care trebuia să fie pedepsit exemplar. Şi a fost. Discursurile de condamnare, împănate cu citate din „opera" lui Ceauşescu, se țineau lanț, unii, de frică sau din oportunism, plusau şi mai spumegau şi personal, mai ales că băiatul era ungur. Toți ştiam însă că totul e o mare cacealma, că minciuna ne sufocă şi, pe lângă frica de a asista la aşa ceva – în 1989, când regimurile comuniste se prăbuşeau! – creştea în noi şi revolta. O revoltă născută din exasperare. Atunci, la acea nefericită şedință, am înțeles ceea ce citisem în cărțile despre „obsedantul deceniu": că un regim de teroare scoate din oameni ce e mai rău. E un mecanism de apărare, un reflex, aproape un instinct. Poate fi o scuză.

Dar nu mai are nici o scuză cel care, după şaisprezece ani de la dispariția comunismului, continuă să-şi afirme demnitatea morală, să se prevaleze de ea. Mulți autori de note informative spun acum, parcă disculpându-se: „N-am făcut rău nimănui. Am scris lucruri banale, neutre". E-adevărat, n-a fost un rău făcut *direct*. N-a fost o turnătorie imundă, josnică, care să-l fi trimis pe „împricinat" la puşcărie. Dar poate că, prin subtilul mecanism infernal al sistemului, din cauza unei „banale" note informative, cineva a rămas să trăiască, ani şi ani, cu câte 3-4 copii, în acelaşi apartament minuscul, fiind mereu în coada „listei de repartiții", refuzându-i-se o treaptă superioară de salarizare ori viza de turist, chiar şi în Bulgaria „vecină şi prietenă". Sunt drame care nu se văd, par fireşti în malaxorul zilnic al vieții, dar pot să năruiască o viață. Oricât de mizer-patetic ar părea.

Nu le cere nimeni informatorilor să-şi facă *mea culpa*. Să se ascundă. Să dispară. Însă li se cere să recunoască.

Şi să roşească puțin.

Radio România Cultural

În fiecare luni, de la ora 22:10, scriitori, critici, traducători, editori sunt invitați la

Radio-grafii literare

Un talk-show de literatură contemporană

101,0 FM

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Universurile concentrice și spasmele viziunii

Cosmin Perța

RUXANDRA CESERANU
Oceanul Schizoidian
Bucureşti, Editura Vinea, 2006

Oceanul Schizoidian, volumul Ruxandrei Ceseranu reeditat anul acesta de editura Vinea, ne introduce într-un univers traumatic, reacționar şi claustrat în aceeaşi măsură. Meditația livrescă, mitologică şi biblică, se îmbină cu o substanță densă, aromată, provenită dintr-o interioritate ce se raportează violent la un univers prefabricat. O interioritate expusă ca o rană vie.

Poemele Ruxandrei Cesereanu se constituie într-un scenariu grotesc şi exacerbat a cărui coerență provine din viziune şi din recurența aceloraşi spaime organice şi pulsatile în diferite decoruri artificiale. Apăsarea resimțită, de natură expresionistă, este dublată de închipuiri onirice şi de ritmuri psihedelice. Acest melange de tonuri interioare propulsează şi defineşte o imagine auctorială fragmentată care, în schimb, nu reclamă rupturi în zona atitudinii lirice şi nici a construcției poemelor, realizate după un tipar muzical destul de constant. Însă de aici provine sentimentul de schizoidal, care este de fapt o pseudonebunie, o cameră intermediară, o punte spre un univers luxuriant populat de personaje fantastice, bizare, aflate la limita existenței. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu răsturnările de ideologie şi perspectivă asupra câtorva personaje biblice, aflate de această dată la limita canonului.

Tot acest artificiu viu colorat este alcătuit din elemente dispersate reunite sub umbrela unei imagerii situate în zona barocului. Este vorba despre un baroc formal, vâna textuală trăgându-şi versatil sevele dintr-o zonă autenticistă atroce. Ceea ce dă viață unui asemenea golem textual este într-o primă măsură fluxul inteligenței şi al conştiinței care contrapunctează elementele statice. Acest flux coagulează discursul, dar reprezintă şi un substitut al unei capacități de raportare comune la exterior. În al doilea rând, poemele Ruxandrei Cesereanu sunt traversate de o revoltă autentică, naturală, izvorâtă parcă din aceeaşi imposibilitate de viețuire şi proiectare într-un mediu cotidian în care au fost abolite miracolul şi insinuarea fantasticului.

Cu poeme pregnante, robuste, care mizează pe un exhibiționism al interiorității profunde dar şi pe o pudicitate de tip cerebral, *Oceanul schizoidian* este un volum închegat, rotunjit, autosuficient, ale cărui asumări se consumă în text şi nici un tentacul nu iese înafară, înspre problematizare, ferindu-se astfel de un recul al realității. Totul se petrece în cadrul poemului, tot ceea ce porneşte angoasant se concretizează sau îşi găseşte o altă rezolvare, chiar dacă este vorba despre traume, obsesii, vedenii sau simple senzații. Oceanul le îneacă în apa sa compozită unde pot fi văzute cu limpezime, însă nu pot fi atinse.

Natura aceasta atât de personală a textului suprimă un prim raport al receptării. În cazul acesta textul există şi are nevoie de validare necondiționată, în caz contrar nu-l poți percepe pe deplin. Un volum în care tensiunea este excelent dozată, registrele se îmbină firesc, iar experiența este asimilată la nivel mental.

Volumul Ruxandrei Cesreanu nu este cu siguranță unul facil sau comod, la fel cum nu este destinat oricărui tip de public, ceea ce, în definitiv, este un lucru pozitiv. Nimic distonant cu adevărat în acest volum, poemele, de foarte bună calitate, sunt potențate de o atmosferă coerentă şi fluidă. O carcasă aparent rigidă ascunde în schimb cărnuri zemoase, pline de sens, şi o multitudine de istorii de povestit. ■

Românii din Imperiu

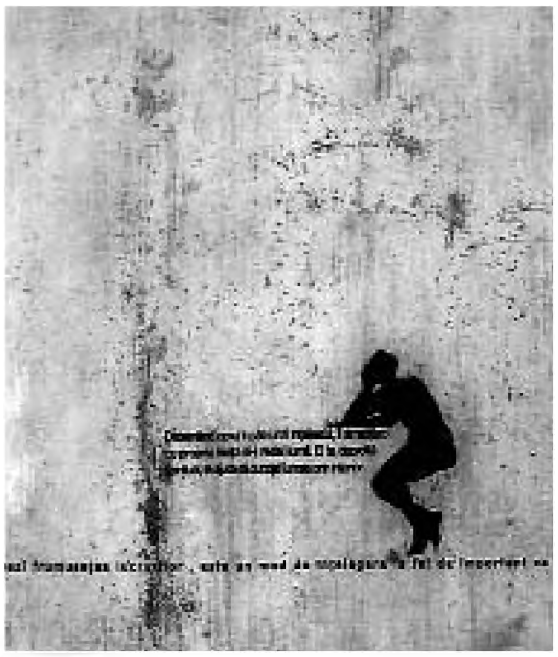
Ioan Bolovan

LIVIU MAIOR
Habsburgi şi români. De la loialitatea dinastică la identitate națională
Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2006

Pornind de la o realitate istorică incontestabilă, aceea a existenței românilor transilvăneni în statul condus de Habsburgi pentru mai bine de două secole, profesorul Liviu Maior constată că, din motive lesne de înțeles, istoriografia românească interbelică şi apoi cea din perioada comunistă, la fel ca şi alte istoriografii naționale din Europa centrală şi de sud-est, au abordat în general partizan apartenența provinciei la formula statală imperială. Paradoxal, au fost tratatate cu insistență cauzele, contextul şi mecanismele care au condus în 1918 la disoluția Imperiului austro-ungar, mai puțin instituțiile, structurile politico-administrative şi schemele mentale care au perpetuat timp de secole prezența Habsburgilor în zonă. Aşa cum recunoaşte autorul în prefață, „cartea de față se doreşte a fi un studiu critic şi analitic şi în nici un caz un exercițiu generat de nostalgie... Noi nu urmărim, aşa cum am mai afirmat-o şi cu altă ocazie, să oferim o altă istorie. Îi adăugăm o altă componentă, care o va îmbogăți, dar nu va schimba cursul ei inexorabil" (pag. 12-13). Să spunem din capul locului că acest crez al istoricului Liviu Maior este validat din plin în cuprinsul celor aproximativ 300 de pagini.

Beneficiind de o documentare vastă, care include fonduri documentare din țară şi străinătate, iar din punct de vedere metodologic, dincolo de bibliografia masivă adusă la zi despre monarhia dunăreană a Habsburgilor, recurgând la achizițiile recente din antropologia istorică, sociologia politică şi istoria mentalităților colective, autorul ne înfățişează în 5 capitole o construcție unitară despre locul românilor din Transilvania în cadrul Imperiului habsburgic (austro-ungar după 1867). Simpla enumerare a acestor capitole este relevantă pentru conținutul cărții. După *Cuvânt înainte* urmează un prim capitol intitlulat *Despre loialitate sau patriotism dinastic* (Ipostazele loialității; Alianța cu Austria.Proiectele româneşti la 1848-1849; Barițiu şi Eminescu. Relația cu Habsburgii; Între Franz Iosif şi Franz Ferdinand; Al.Vaida-Voevod – Paris, 1919. Sfârşitul loialismului dinastic); apoi urmează capitolul *Românii în armata imperială* (Participarea la războaiele antinapoleoniene – un caz de loialism dinastic; 1848-1849. Soldați şi ofițeri. Criza loialităților; Grănicerii români. Recrutările; Armata. Dinasticism şi naționalism. 1849-1914; Argumentul militar în demersul politic românesc; Sfârşitul loialismului. Primul Război Mondial; Adâncirea crizei loialității. Intrarea României în război; Dezertori, prizonieri şi voluntari); *Administrația şi justiția* (Administrație şi justiție. Tentativa românească de la 1848-1849; Aadministrație şi justiție. 1849-1918); *Confesiunile româneşti între loialitatea confesională, dinastică şi națională* (Confesiune şi națiune la românii transilvăneni; Biserica greco-catolică şi nevoia modernizării); *Loialitate şi identitate – Educația* (Intelectualitate şi proces identitar; Învățământul românesc între realitate şi utopie; Politica şcolară, sursă a procesului identitar; Educația, sursă a loialismului dinastic); *În loc de încheiere. Naționalism, liberalism şi loialism.*

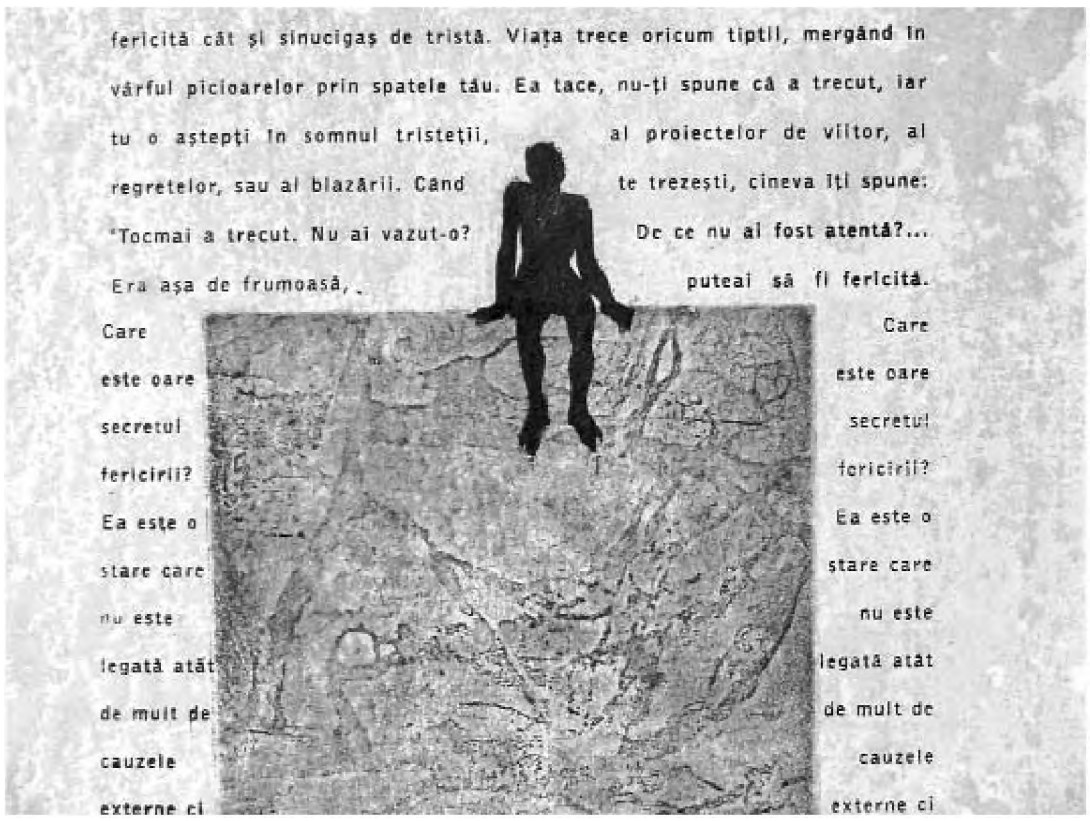
Nu este vorba practic de o istorie factuală, pozitivistă, ci de una conceptuală, structurală, care pune accentul pe sentimente, atitudini, evenimente şi fenomene ce au influențat comportamentul oamenilor, supuşi dar şi stăpâni, însă în egală măsură au modelat şi conținutul unor instituții sub incidența cărora au intrat românii după 1700 până la Primul Război Mondial. Aşa cum indică şi titlurile capitolelor, profesorul Liviu Maior analizează acele „domenii care reliefează plenar comportamentul uman în ipostaze diferite": soldat şi ofițer, administrator şi administrat, judecător şi judecat, preot şi enoriaş, educator şi educat. Ipostazele în care românii sunt surprinşi de către autor evidențiază profundele mutații înregistrate în Transilvania după venirea Habsburgilor la sfârşitul secolului al XVII-lea. Dacă pentru cei care se aflau la conducerea provinciei (nobilimea maghiară, patriciatul săsesc şi elita secuiască) înlăturarea dominației otomane a însemnat înlocuirea „jugului de lemn otoman cu jugul de fier austriac", pentru români acest clişeu nu se justifică, iar profesorul Liviu Maior aduce argumente temeinice şi suficiente în acest sens. Atragerea românilor ortodocşi la unirea cu biserica Romei şi crearea unei breşe, timide deocamdată, în cercul privilegiaților locali, ridicarea treptată a bisericii ortodoxe la un statut mai bun decât pe vremea principatului calvin, introducerea de către Curtea vieneză a graniței



4 Black Pantone 253 U

militare în Transilvania la mijlocul secolului al XVIII-lea, disciplina socială etc. au avut un impact imediat dar şi pe termen lung asupra societăţii româneşti transilvănene. Oferindu-le românilor perspectiva ameliorării condiţiei lor, Habsburgii au pretins în schimb loialitate. Numeroase evenimente derulate în monarhie între 1700 şi 1918 probează că românii au ştiut să aprecieze corespunzător şansa oferită de către Casa de Habsburg, oficialii austrieci apreciind în repetate rânduri nu numai calităţile ostăşeşti ale grănicerilor români (diligenţa la deprinderea şi mânuirea armelor, dârzenia, rezistenţa la privaţiuni în timpul campaniilor militare, eroismul şi spiritul de sacrificiu etc.), dar şi sentimentele lor profunde de loialitate faţă de tron, faţă de Austria. Probarea cu o consecvenţă remarcabilă a acestui loialism de către soldaţii români din armata cezaro-regească timp de aproape un secol şi jumătate, până la destrămarea monarhiei austro-ungare la sfârşitul primei conflagraţii mondiale, demonstrează cu prisosinţă că istoria românilor nu a fost doar un şir nesfârşit de trădări şi fapte abominabile, cum sugerează în ultima vreme tot mai mulţi istorici „reformatori" ai trecutului nostru, fie că sunt autohtoni fie că sunt străini. Românii, şi ne referim aici în primul rând la cei mulţi, oameni simpli dar şi la elitele militare fiindcă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea tot mai mulţi deveniseră subofiţeri şi chiar ofiţeri cu grade înalte (e drept nu atât de mulţi pe măsura ponderii demografice a românilor în ansamblul populaţiei monarhiei), odată depunând jurământul de credinţă faţă de împărat au rămas fideli acestui jurământ. Acest comportament este reflexul transformărilor nu numai materiale dar şi mentale pe care graniţa militară din Transilvania, armata imperială în întregul ei, le-a provocat la nivelul societăţii româneşti din provincie. Pentru ţăranii din comunităţile româneşti din Transilvania şi Banat, militarizaţi de către austrieci la mijlocul secolului al XVIII-lea, schimbarea statutului juridic şi economic de la stadiul de iobag la cel de om liber a fost echivalentă cu o veritabilă „revoluţie". Pentru ei, împăratul era cel căruia îi datorau noul statut, lui trebuia să îi fie fideli până la moarte. În timp, această loialitate faţă de împăratul de la Viena, jurământul de credinţă depus de toţi cei care au fost încorporaţi în oastea împăratului, a lăsat urme adânci şi durabile în comportamentul românilor.

Bascularea loialismului dinastic în favoarea celui naţional în octombrie-noiembrie 1918 a fost consecinţa nu numai a manifestului împăratului Carol, ci şi slăbirea sentimentelor pro-dinastice după încheierea dualismului austro-ungar în anul 1867. Răsplătirea de către Habsburgi a celor împotriva cărora românii luptaseră alături de austrieci în timpul revoluţiei de la 1848-1849 a creat o undă de şoc ce nu s-a oprit decât prin citirea declaraţiei de autodeterminare în Parlamentul de la Budapesta de către Al. Vaida-Voevod, preludiul marii uniri de la 1 Decembrie 1918. Cartea se adresează în egală măsură specialiştilor dar şi publicului larg iubitor de istorie, fiindcă lectura ei este nu numai facilă datorită stilului comprehensiv şi clar, dar şi instructivă, oferind informaţii şi interpretări pertinente şi captivante.


fericită cât şi sinucigaş de tristă. Viaţa trece oricum tiptil, mergând în
vârful picioarelor prin spatele tău. Ea tace, nu-ţi spune că a trecut, iar
tu o aştepţi în somnul tristeţii, al proiectelor de viitor, al
regretelor, sau al blazării. Când te trezeşti, cineva îţi spune:
"Tocmai a trecut. Nu ai vazut-o? De ce nu ai fost atentă?...
Era aşa de frumoasă, puteai să fi fericită.
Care Care
este oare este oare
secretul secretul
fericirii? fericirii?
Ea este o Ea este o
stare care stare care
nu este nu este
legată atât legată atât
de mult de de mult de
cauzele cauzele
externe ci externe ci

Trăind în post-istorie, fără iluzii

Graţian Cormoş

FRANÇOIS BRÉDA
Scrisori despre comicul existenţial. Corespondenţă transtemporală
Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2006

Iniţial, am crezut – cum probabil s-ar putea înşela oricare cititor superficial – că s-au descoperit ceva scrisori inedite ale lui Cicero. Când colo, profesorul Facultăţii de Teatru clujene, François Bréda încearcă în paginile celui mai recent op al său – dedicat maestrului Ion Vartic – să preia toga înţeleptului său înaintaş roman pentru a purta un dialog transtemporal cu un imaginat corespondent al său din viitorime.

Ce îl motivează/enervează pe Bréda? "Masa organică geometrizată" a contemporanilor săi. De aceea, latinistul şi teatrologul clujean practică o scriitură de refugiu – el preferă să se aplece asupra realităţilor antice, mai reale şi mai pline de consistenţă decât degringolada cotidiană.

Cele opt scrisori ale lui Bréda/Cicero propun cititorului transtemporal Râsul, Visul, Poezia, Muzica, Beţia, Nebunia ca vehicole ce conduc la "metamorfoze eliberatoare ale Eu-lui". Ne aflăm în faţă unei opere cel puţin originale, dacă nu chiar excentrice. Autorul speculează dihotomia Comic/Tragic inerentă vieţii şi ne oferă Râsul ca armă la Tot – prin Tot înţelegând deşertăciunea deşertăciunilor, prefacerile şi destructurările aparente, străvechea Maya, contemporana tuturor.

Crezul lui Bréda/Cicero, care dă seama de întregul său demers auctorial, e sintetizat cu rafinament poetic încă din primele pagini: „a fi în cei ce vor veni: iată singura depăşire posibilă a condiţiei umane". (p. 10) Toată cartea poate fi citită ca o pledoarie pentru o genealogie simbolică tansgresoare (vezi aici legătura evidentă în finalul volumului dintre Cicero, Bréda, Noica – un posibil model paideic), dar şi ca o autoironie la adresa omului din noi înşine, în maniera lui Flaccus, citat de autor cu satisfacţie: „(...) Quid rides? Mutato nomine de te/ Fabulanarratur (...)".

Pentru François Bréda este clar că noi putem fi, şi chiar suntem de-a lungul vieţii „succesiv şi concomitent: «*Oedip*», «*Oreste*», «*Agamemnon*», dar şi «*Ulise*», «*Ahile*» şi «*Hector*», sau «*Antigona*», «*Ismene*», «*Clitemnestra*», «*Iocasta*», «*Electra*» şi «*Helena*». [...] Suntem *fii, soţi, taţi, fraţi, vicleni, triumfători şi învinşi*; suntem *surori, soţii, fiice, mame, matroane, vestale şi hetere, fidele şi trădătoare*". (p. 14)

Scrisorile brédiene stau indubitabil sub semnul cultural al antichităţii greco-latine, după cum o dovedeşte mulţimea referinţelor la scriitorii şi poeţii perioadei sau la figurile mitice evocate. Este şi o modalitate a autorului de a evada din cotidian la nivelul Istoriei, modelele pertinente fiind un Cicero, un Flaccus, un Horaţiu.

Deşi recurge adesea la jocuri sugubeţe de limbaj, bazate pe eufonii de moment cu substrat mistico-filosofic: „Toţi Băutorii *de Vin Devin Divini./* Di*Vin*ul De*Vine Vin./ Vin*ul *Vine Din* Di*Vin*". (p. 33), „Însă «*Spirit*ul» îmbibat de «*Spirt*» se îndepărtează de «*Min*ciunile» *Min*ţii şi grăieşte «Adevărul»" (p. 52) sau „Ce măsuri va avea încă «*Tal*ia» «*Thal*iei»?", nu se poate să nu intuieşti esenţa tragică a personajului Bréda. şi în cazul lui se aplică formula camilpetresciană: „câtă luciditate, atâta dramă". El deconspiră Râsul ca formă de estompare a realului. Paralela Râs-Teatru-Viaţă îi permite să gloseze fără reţineri: „Scena trebuie să întreţină sentimentul unei încrederi al speranţei ontologice: aici totul este în mişcare, în metamorfoză continuă, în permanentă transformare salvatoare". (p. 86)

Volumul se încheie pe aceleaşi coordonate poetico-mistico-filosofice, cu redarea în facsimil a corespondenţei Noica/Bréda. Finalul nu surprinde, ci confirmă obsesiile scriitorului clujean: atemporalitatea (transtemporalitatea/ supratemporalitatea – ca să preiau terminologia lui Bréda) geniului, capacitatea lui de a survola Istoria şi de a se întrupa oriunde ca fenomen dat în timp şi spaţiu, contopirea Eu-lui în Tot, procedeu ce elimină patologica frică de moarte, relaţia maestru-discipol (scriitor-cititor) reflectată şi în exemplul paideic noician etc.

Black Pantone 253 U

Un urmuzian: Ionathan X. Uranus

Ion Pop

Editura Compania a făcut recent un necesar gest de recuperare, publicând, sub titlul *În potriva veacului,* «textele de avangardă (1926-1932)» ale lui Marcel Avramescu, apărute în majoritate sub pseudonimul insolit Ionathan X. Uranus. O prefață documentată, semnată de Dorin Liviu Bâtfoi, care îngrijește ediția alături de Mariana Macri, oferă toate datele importante despre acest autor cu o personalitate interesantă, destul de puțin cunoscut şi rămas într-o marginalitate netulburată nici de faptul că fusese apreciat de personalități de elită ale lumii literare (Tudor Arghezi i-a tipărit o bună parte din proze în ale sale *Bilete de papagal,* printre prietenii săi era şi Mircea Eliade, născut în acelaşi an, 1909, şi se mişcase în cercuri intelectuale unde erau activi tineri precum Eugen Ionescu, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu ori Petru Comarnescu), nici de traiectoria ieşită din comun a unei biografii în care experiența avangardistă e continuată surprinzător de adeziunea la doctrina "tradiționalistă" a unui René Guénon şi de convertirea la ortodoxie (în 1936), precum N. Steinhardt mai târziu, pentru a oficia chiar ca preot. Din păcate, foarte informata introducere nu face trimiterile, în note, la referințele critice din care citează, absente şi din finalul micului volum, unde apar, dar sub titlurile înscrise în sumar şi nu într-o secvență aparte, cum se obişnuieşte, datele privind prima lor apariție. Prefațatorul face bine să semnaleze şi o eroare a mea – neatentă alunecare de condei, căci nu puteam face o confuzie atât de elementară scriind, cum am scris, într-o paranteză a cărții ultime despre avangardă, numele Marcel Romanescu, ce aparține altui poet, în loc de... Avramescu.

Situarea, chiar dacă în fugă, acum vreo cincisprezece ani, a lui Ionathan X. Uranus printre epigonii lui Urmuz rămâne, cred, valabilă totuşi, şi după lectura micului ansamblu de scrieri oferit astăzi. Iar dacă e să-i găsim confrați, ba chiar frați de cruce, primul nume la care suntem obligați să ne oprim este Grigore Cugler, autorul lui *Apunake.* Fiindcă, şi la unul şi la celălat, «urmuzismul» cunoaşte un fel de exacerbare formală, de ramificare şi complicare de un barochism stufos, cu înmulțirea spectaculoasă a procedeelor ingenios-manieriste, într-o emisie permanentă de jocuri de artificii logico-lingvistice care distrag adesea atenția de la firul narațiunilor, fie acesta şi unul ce ține de o «logică» a absurdului. Plăcerea detaliului ludic parazitează oarecum viziunea de ansamblu, «fabula» se fărâmițează, personajelor li se încheagă cu dificultate contururile din cauza permanentei deplasări de linii.

Avem de-a face, în fond, cu deliberata dereglare a logicii pe toate palierele narațiunii, prozatorul părând a-şi fi însuşit perfect opinia dadaistului Tzara, după care «logica e întotdeauna falsă». Într-o motivație târzie, mai exact în chiar momentul când scrie, în 1931, un *Necrolog. Pentru răposații Ionathan X. Uranus şi Mark Abrams,* el se autocaracterizează drept «umorist al absurdului, apologistul absurdului», «maestru de ceremonie al vorbelor goale şi saltimbanc amețit de propria sfârlează», adăugând această frază semnificativă: «Ionathan X. Uranus era însă un ins a cărui mecanică interioară, în ciuda măştii de glumă sub care se cristalizează, izvora dintr-o experiență, în fond, tragică: din conştiința uscăciunii logicului». Tragismul se vede mai puțin în aceste scurte compuneri, în schimb nota parodic-burlescă sare în ochi.

Ca şi autorul «paginilor bizare», Uranus întreprinde, de fapt, o parodie a literaturii, dereglând cu bună ştiință mecanica discursului narativ, exploatându-i ingenios inerțiile şi clişeele, abandonându-se cu delicii hazardului asociativ generator de surprize, contrariind la tot pasul tocmai logica abhorată. O face explicit, cu scopul eliberării de sub tirania amintitei «uscăciuni» şi în solidaritate, prin vehemența respingerii, cu avangardişti precum Geo Bogza, Stephan Roll ori Saşa Pană, ca în *Manifest către hingheri* : «Voi aduna în preajma mea pe toți constipații cerebrali de care dispune umanitatea, pe toți hipertrofiații şi atrofiații sexuali, pe toate aguridele vieții spirituale şi pe toți cacofonii duhului şi, după ce îi voi trata cu o bine simțită cuvântare, prin care le voi explica de ce prezența lor printre noi e inutilă şi urât mirositoare, le voi încercui binişor beregata până ce îşi vor bulbuca ochii, vor scoate limba şi vor horcăi definitiv». (E drept că o asemenea vehemență nu se mai repetă, autorul tratându-şi semenii de hârtie mai degrabă cu umor şi cu ironie).

Un exemplar al acestei faune de «constipați cerebrali» este personajul Calistrat, schițat în fişa caracterologică omonimă, în care un ecou din «literatura înghițită» în *Algazy şi Grummer* se asociază expresiv virulenței din unele pagini ale pamfletarului Arghezi: «Calistrat are un corp rotund şi păros, face poză cu aceeaşi ingenuitate cu care face jumări... În pântecul lui dulce au loc fraze de efect, gesturi decisive, priviri scrutătoare şi întreg bagajul necesar oricui are de gând să impună mulțimilor şi să-şi creeze, în viață, un rost excesiv şi mari satisfacțiuni fesiere... Rarele momente de violență sunt chiar amuzante, şi orice depăşire a limitelor impuse de stat şi de burghezie îi poate fi restabilită cu momeala unei halbe sau a unor sâni copți». Tocmai împotriva unei astfel de acumulări de clişee şi atitudini conformiste scrie prozatorul, pornit, simetric, pe răvăşirea, mai cu orice prilej, a amintitului «bagaj» de formule comode, gata fabricate. Dar o face mai curând cu o plăcere destinsă decât cu încrâncenare.

«Făcute», adică «compuse», ca la Urmuz, sunt mai multe dintre pseudo-personajele acestor mici proze. «Omul se compune dintr-un stomac şi din mai multe alte accesorii. De obicei, el se numeşte Jean. Însă când îl numeşti altfel, nu mai este de recunoscut», – începe un text intitulat chiar *Omul.* Trimiterea la nota urmuziană ironică din subsolul povestirii *Algazy şi Grummer,* despre solidaritatea dintre personaje şi numele lor, sugerând şi un fel de literalitate, de textualitate a acestor măşti pur convenționale, cu puteri precare de instituire a unor «realități», devine ca şi obligatorie. Nu fără legătură, desigur, cu sugestia caracterului compozit şi contradictoriu al înseşi ființei umane, ce pare a-şi fi pierdut definitiv unitatea şi armonia originare: «Alcătuit din mai multe sârme ghimpate, din stele, vată, pompe şi carton, m-am născut din părinți bătrâni şi mincinoşi şi mi-am trăit copilăria fără a o cunoaşte...» - mărturiseşte «Omul exorbitant», ieşit, într-adevăr, de pe orbită. Şi tot acolo, iarăşi ca la Urmuz, reapar «îndeletnicirile» absurde, vorbind despre aceeaşi incongruență a personajului şi a actelor sale, care se manifestă în voia hazardului, a unei «eventualități permanente»: «Mai târziu am avut şi alte îndeletniciri, toate plăcute şi miraculoase. Am fost dinte, zebră, plop şi limbă şi o bună parte din viață mi-am petrecut-o funcționând ca elice la un dirijabil, dar mi-am supt tot ce aveam mai bun în mine: felinarul».

Procedeul se repetă frecvent, semnalând o precoce cădere în manieră: «Dumnezeu m-a zidit din lemn şi din căpşune, într-o vreme de urgie, dar într-o cetate de joc», «un convoi compus din şapte mii de scripete, din fleici, din iele şi din astre, mi-a ieşit întru întâmpinare» *(Autobiografie);* «Şandernagor avea o constituție nu prea complicată, cel puțin numai în ceea ce îl privea personal, restul fiind alcătuit din resturi şi din mai multe roți suprapuse şi băgate una-ntr-alta, ca toate roțile dințate şi de ceasornic» etc.

Una dintre prozele cele mai reprezentative, *Povestea lui Sakeltop,* întruneşte multe astfel de devieri. Personajul e şi el «construit», aici de «trei cămile israelite din Venezuela», primii săi paşi în viață sunt celebrați de ceea ce ar putea fi un fel de gardă de onoare sugerată metonimic – «cinci mii de nasturi, îmbrăcați în armuri din fire de artist», mănăstiri se ridică spontan din... muşuroaie , pentru a-l preamări, trei dorobanți explodează în timpul rugăciunii sale de seară, «luminând feeric, în mai multe culori nepermise în curcubeu», o procesiune omagială are loc, însă formată din «şapte trenuri încărcate cu fotbalişti carbonizați, împrejurul cărora evoluau, în zbor grațios, douăzeci de mii de episcopi, colorați în mod cu totul gratuit»... Entuziasmul festiv al soldaților explozivi se prelungeşte, cum se vede, în energia sportivilor carbonizați, extazul spiritului se exprimă fantezist-umoristic în plutirea mulțimii de fețe eclesiastice... Se recurge, aşadar, la echivalențe insolite ale stării de sărbătoare, prin asocierea unor elemente mai mult sau mai puțin îndepărtate între ele, însă forțate la asemănare, obligate să comunice metaforic pe baza unor date oarecum secundare. Aerul de ceremonial somptuos şi rafinat e păstrat în liniile sale mari, dar regimul sugestiei apare perturbat tocmai prin şocul asociativ: ca să sugereze un soi de regalitate

6 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

strălucitoare şi, poate, în plus, disponibilitatea generoasă a celui sărbătorit, obiectul ales pentru metafora, de exemplu, a «tronului» sau «lecticii» princiare e selectat din sfera mai joasă a obiectelor casnice – aici, «tava»: «În toiul serbării, Sakeltop se întinse pe o tavă de argint». Gestul e absurd şi hilar, dar nu lipsit, totuşi de o anume sugestivitate parodică... Automatismul verbal funcţionează, apoi, fără atenţia la conţinutul logic al comunicării, menţinând doar suprafaţa formală a sugestiei de ceremonie: «cele *trei* cămile israelite se aşezară în coloane de câte *patru*»; omagiile prezentate, ca în *Salomeea* lui Jules Laforgue, de nişte «soli ai depărtărilor» se reifică, fiind «aduse până acolo într-o cutie făcută din lemn de fluture»; expresia «a aduce un omagiu» e citită, ca adeseori la Urmuz, «au pied de la lettre»...

Dificultatea şi defectul unor astfel de procedee stau în rapida compromitere a înseşi *situaţiei* comice, în profitul, mai mic totuşi, al unor jocuri verbale ce împing absurdul la limite extreme. Este cazul pasajului următor din aceeaşi proză: «Sakeltop, foarte mişcat, îşi desprinse o porţiune din intestinul subţire şi şi-o lipi de bărbie, ca să judece imparţial şi să poată vedea mai departe. Apoi, mirosindu-şi drapelul, rosti o cuvântare pe către toţi cei prezenţi, dându-le o povaţă înţeleaptă, pe care vântul o rupse în patru, transportând o parte în Canada, una la cei doi poli, iar alta păstrând-o pentru sine împodobită cu beteală, gips şi vaselină. Cu a patra nu se ştie ce s-a făcut: s-o fi făcut mare». Şi acest fragment este destul de sofisticat, rezultat al unui joc ingenios cu mijloacele de sugestie. Dacă mirosirea drapelului înainte de rostirea cuvântării e de un comic remarcabil, parodiind emfaza decorului şi a retoricii solemne, desprinderea porţiunii de intestin pentru a fi lipită de bărbie, contrazicând logica unui comportament nu doar raţional ci chiar verosimil, parodiază la modul absurd-caricatural tocmai ipostaza înţelepciunii şi a dreptei judecăţi. Într-o primă instanţă, ea sugerează dependenţa (şi alterarea) judecăţii de nişte interese foarte joase şi prozaice; trimite, însă, şi la plastica de basorelief egiptean, cu figuri regale împodobite cu bărbi stilizate, asociabile, la modul grotesc - de ce nu? – cu bucata de formă clindrică a zisului intestin, chit că trăsătura comună celor doi termeni puşi în ecuaţie metaforică nu e, totusi, cea mai însemnată, asocierea având însă un efect comic scontat. Pe deasupra, practica antică a divinaţiei în măruntaie de animale e asociată de asemenea în scop parodic, «a vedea mai departe» echivalând aici cu «a ghici», a avea darul premoniţiei. În fine, în cazul «poveţii» rupte în patru (materie, nu-i aşa, menită unor adânci analize şi reflecţii asupra spuselor înţelepte ale suveranului!), avem încă o mostră de interpretare literală a mataforicului, acel soi ciudat de reificare a verbului devenit obiect material cu putinţă de «rupt» şi de «transportat», cu circumstanţieri parazitare ale acestor acţiuni: precizările, voit neatente la conţinutul logic, căci cele patru părţi ale «poveţii» se dovedesc a fi în realitate doar trei, iar cea păstrată cu atâta grijă pentru conservare e lăsată în voia unui automatism asociativ la îndemână, pe baza unei «tehnici a echivocului» remarcată deja de Tudor Vianu la Urmuz: în ocurenţă, se exploatează dublul sens al expresiei «a se face»= «a deveni», dar atrăgând mecanic şi expresia «a se face mare»= «a creşte».

Jocuri similare de cuvinte apar ceva mai jos, la mică distanţă, când se scrie, bunăoară, că: «Sakeltop, căruia îi răsărise un dop pe nas (element urmizan, ţinând de plastica portretului de «marionetă»), ducea o viaţă exemplară, nutrindu-se numai cu lapte de colonel şi evitând orice contact cu neprevăzutul, care totuşi i se arăta în vis, sub forma unui iepure de casă, care se îndeletnicea tot timpul cu numărarea celor doi papuci ai săi». Laptele «de colonel» promite, desigur, copilului o existenţă de «cazarmă», supusă regulilor şi convenţiilor strict respectate, cu evitarea oricărei libertăţi, de vreme ce până şi visul aduce imagini ale domesticirii şi calculului asigurator de tihnă burgheză. Că în final «toată lumea fu împăiată şi trimisă pe la cazărmi, în loc de lumânări» nu mai miră, ideea de disciplină rigid-cazonă nefiind decât întărită de verbul metaforic al împăierii şi de metafora «lumânării» (a sta drept ca o lumânare, a-i «lumina» şi pe alţii, dându-le, desigur, un exemplu de disciplină etc.). Şi povestea continuă pe aceleaşi căi alambicate, până ce personajul «îşi dădu duhul»...

Asemenea jocuri cu limbajul şi de-a literatura animează, cu mai multă sau mai puţină ingeniozitate, fiecare pagină. Scriitorul caută mereu insolitul, neprevăzutul, salvarea de invocata «uscăciune a logicului», de locul comun, de stereotipurile exprimării. Îl provoacă gravitatea doctorală, pedanteria, conformismul mic-burghez, şi face tot ce poate pentru a demonta mecanismele de expresie verbală şi de comportament, prin parodiere, dar şi opunându-le mici deschideri spre poezie. Un *Tratat practic şi teoretic despre soare,* de pildă, ironizează, în notă oarecum argheziană, lipsa de sensibilitate şi prozaismul pragmatic al unei «mulţimi» care «voia soarele să-l spargă, să-l gâdile şi să-l mănânce. Veniseră toţi cu lămpi şi cu ciomege. Unii se înălţau, cu foarfece, spre lumina cea mare, ca s-o taie şi s-o păstreze; alţii, mai pesimişti, dădeau praştia ca s-o fărâme. // Şi, deodată, batjocoritor şi veselindu-se în sine de micimea omenească, soarele vorbi prin gura mea şi le spuse nebunilor că fiecare om duce cu dânsul un soare mic, pe lângă stomac». «Mesajul», altminteri transparent, are ca punct de plecare, se vede repede, o asociere de tip calambur cu... plexul solar al trupului omenesc, iar motivaţia viselor e pusă pe seama somnului cu... «burta la soare», timp în care «cei doi sori, soarele văzduhului şi soarele abdominal, coincid şi se suprapun»... Succintul triptic *Eu şi miracolul* vorbeşte, însă din nou în doi peri, despre nevoia eliberării de pozitivismul realist-ştiinţific: «Când îţi intră miracolul în cap, poţi renunţa la orice altă satsifacţie», iar, ca să devină «pur ca o vacă», un savant e pus nu doar să iasă în natură în chip de alpinist, «în gură cu o cremene şi în pungă cu un căţel», dar şi «să se cufunde cu capul în jos într-un hârdău», unde miracolul «i se introduce în creieri răsturnând definitiv concepţiile ruginite şi contrarind cu ferocitate adevărurile cotidiene... instalate acolo». Tot aici, amintirea unei întâlniri din copilărie cu «un englez centrifug», pe care îl chema... Savu, îi dezvăluie «secretul irealităţilor realizabile». La alte pagini înfloreşte un cal, pe o scară stă cocoţată poetic o «pisică transparentă»...

Predilecţia scriitorului merge însă spre punerea în scenă a unor spectacole absurde, cu o recuzită ce adună la un loc obiecte eteroclite şi, mai ales, amestecă concretele cu abstractele, anulând diferenţele dintre verb şi obiect, cu o evidentă plăcere a jocului teatral şi a celui de cuvinte. Iată cum începe, de pildă, *Aniversarea lui Totog*: «Când depăşi semicentenarul, cunoscuţii îi aduseră gerbe frunze de preot şi portocale sintetice. Narduri cu miros de scoică tresăriră în căţui, cerul se deschise ca un tavan şi legiuni deghizate în nuci vorbitoare cântară: «Osana Totog». Toată intelectualitatea vicleană jucă ţintar până când un spirit ramificat ca o frunză de lotus păşi indispus până dispăru. Rămase după el, ca un semn divin, o aripă de teracotă, 3 şiruri de dinţi şi un rege. După aceea o dimensiune se ascunse *Undeva* (sau, poate, în altă parte) şi nu ieşi de-acolo decât în urma stăruinţelor câtorva prefecţi. // Uluit, Totog scoase anii tinereţii care se găseau la cingătoare şi, după ce-i plantă în poziţiile indicate, plânse pe ruinele trecutului realizat astfel» etc.

Cel mai adesea miza e pe efectul umorisitic, obţinut pe suprafeţe mici, prin asociaţii, contaminări, jocuri de cuvinte amuzante. Un text se intitulează, astfel, *Cum se construieşte un pântec,* «pastişa se lichefiază şi pute, devenind inoperantă ca brânza», la un joc de cărţi pot participa «doisprezece parteneri şi jumătate», «dacă te-ai născut în zodia balanţei nimeni nu te va putea înşela la cântar», «Vărsătorul e o zodie greţoasă», un copil face săpături căutând schelete de guzgani «de prin vremea romanilor şi a romanelor», «apusul era, totusi, capabil»...; nişte «cugetări» pot suna aşa: «Un plan perpendicular pe altul şi amândouă obrazul», «Cine are raţă are şi pistol», «Găina verde rumegă greu», «Cea mai mare virtute e virtutea inerţiei»... Viziunea comic-absurdă caracterizează şi două mici compoziţii dramatice, *Ascensorul* şi *Cum se face o casă,* în care s-au văzut anticipări ale teatrului ionescian.

Când încearcă să se autoportretizeze, prozatorul accentuează din nou asupra voinţei sale de a înfrunta inerţiile şi îngustimea de spirit comune, admonestându-şi încă o dată semenii mărginiţi, într-un delectabil discurs intitulat *Duh,* din care nu lipseşte, totuşi, autoironia. Căci I. X. Uranus procedează aici, într-un fel, precum Tzara, cel care, într-unul dintre manifestele Dada, găsea că era foarte simpatic, ori ca Gellu Naum, mai târziu, din *Albul osului*: vorbind în numele unui Eu cu majusculă ("DUH. Adică EU") şi atribuindu-i toate înzestrările spiritului, prozatorul-personaj compune o filipică la adresa aceleiaşi mereu blamate "cretinizări": "fiindcă vă cretinizaţi ca nişte cămile, însă în mod vertiginos... Mi-e ruşine şi Mi-e scârbă de câte ori vă întâlnesc pe stradă, depravaţi purtători de colivii craniene... (...) şi pentru a încheia: singura comoară etc; ... sunt eu. O să înţelegeţi asta când vă veţi face mai mari ... deocamdată sunteţi prea strâmţi. Astfel, intenţia Mea este de a vă dezgăiniza»...

Nu-i era indiferentă, cum se vede din pagina intitulată *Către Ionatan X. Uranus,* situarea sa, ca scriitor, în umbra înaintaşului Urmuz. «Prin urmare, Ionatan X. Uranus înseamnă, pe scurt, Urmuz (...) Nu mă bucură această descoperire» – notează el –, neuitând, însă adauge că e, totuşi, creatorul unor personaje precum Totog şi Sakeltop. Ele nu au, desigur (ca şi «Omul de talpă», Calistrat, Bonifaciu tatăl sau Moş Grămadă) pregnanţa unor Ismail şi Turnavitu, Stamate ori Algazy şi Grummer, după cum, ca «umorist al absurdului», autorul lor nu s-a îndepărtat prea mult de procedeele brevetate, la noi, de Urmuz, producând variaţiuni pe teme cumva date. A făcut-o, însă, nu o dată cu cu o dexteritate inspirată, cu un soi de fineţe artizanală ce merita o readucere în atenţia publicului de azi. Chiar dacă, atunci când îşi face singur, destul de timpuriu, «bilanţul», acesta nu-i pare altceva, cum am văzut, decât o trăire «în vârtejul 'deşertăciunii şi al vânărilor de vânt'». În acel moment vorbea, însă, proaspătul convertit la adevăruri crezute mai înalte.

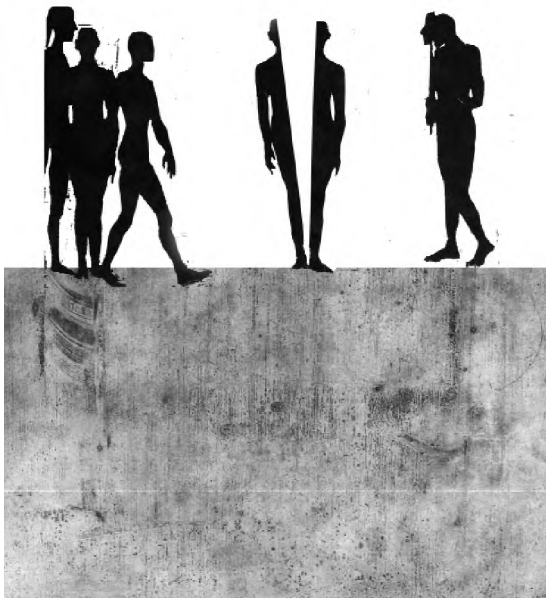
■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Reactualizarea lui Max Blecher

Ion M. Mihai



Criticul şi istoricul literar Gheorghe Glodeanu are un fler deosebit în a-şi alege temele şi titlurile cărţilor sale, mereu valoroase, de multe ori inedite, de mare interes pentru literatura noastră. Astfel, după ce în 1993 debutează oarecum timid la o editură cvasiobscură cu *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, continuă cu mult aplomb cu o temă de mare interes, *Poetica fantasticului şi morfologia romanului existenţial*, publicând apoi în continuare, la edituri de prestigiu, aproape anual, sau la intervale de câţiva ani, cărţi de referinţă precum: *Poetica romanului românesc interbelic. O posibilă tipologie a romanului*, *Poetica misterului în opera lui Mateiu Caragiale* – realizând cu această ocazie poate cea mai completă monografie a marelui scriitor –, *Poezie şi poetică* ş.a. În anul 2005 a publicat o interesantă lucrare de sinteză sub titlul *Măştile lui Proteu* şi, în acelaşi an, cartea de care ne vom ocupa în cele ce urmează, apărută la Editura Limes din Cluj-Napoca: *Max Blecher şi noua estetică a romanului românesc interbelic*.

În toate lucrările sale, Gh. Glodeanu încearcă să cuprindă tot ce se ştie şi tot ce se spune despre subiectul tratat, să ofere cât mai multe informaţii, să realizeze cât mai multe şi mai pertinente analize şi interpretări, având parcă mereu obsesia exhaustivităţii. Aşa face şi în studiul cu titlul de mai sus, în care concentrează toată viaţa şi opera celui care a fost o prezenţă meteorică în literatura noastră – Max Blecher –, dar care a reprezentat o importantă etapă spre modernitatea romanului românesc interbelic, modernitate prea puţin observată şi admisă de contemporani, dar ale cărei urmări şi-au pus continuu amprenta pe devenirea acestuia şi alinierea lui creaţiei româneşti europene.

La această devenire, un rol important l-au avut, desigur, şi alţi scriitori români ai vremii ca: Urmuz, cu absurdul său, Mateiu Caragiale, cu proza sa fantastică, mereu sub „pecetea tainei", Mircea Eliade, cu indianismul său, şi mulţi alţii care au determinat abandonarea, cel puţin parţială, a păşunismului sau a romantismului în mare vogă şi alinierea scrisului lor la avangardismul european de atunci. Se înţelege că nu toţi scriitorii noştri interbelici au adoptat acest tip de roman, mulţi dintre ei – majoritatea chiar – rămânând tributari romanului de tip balzacian în care autorul este omniştient şi omnipotent. Noul tip de roman impunea deci o schimbare de paradigmă, noi criterii de construcţie şi de apreciere a operei literare. Aceasta nu mai trebuia să reflecteze sau să copieze realitatea exterioară, ci pe cea interioară a autorului. Scriitorul trebuia să-şi sondeze zonele abisale ale psihicului, putând totuşi include în scrisul său şi unele influenţe din afară, dar care să nu distorsioneze stările sale interioare. Scrisul va fi deci autoscopic şi va trebui să cuprindă viaţa nealterată, neliteraturizată, chiar cu riscul înlocuirii perfecţiunii şi a frumosului cu imperfecţiunea, fapt ce putea duce la proliferarea literaturii subiective. Opera literară valoroasă trebuia să difere, inerent, de ceea ce se scrisese până atunci şi în ea să primeze autenticitatea, chiar dacă pe alocuri apar şi unele fraze mai neîngrijite, punctuaţie arbitrară, uneori stil de proces-verbal. Principalul element care determină valoarea unei opere literare rămâne totuşi talentul celui care scrie. În noul tip de literatură, scrisă de obicei la persoana întâi singular, trebuia să existe unitate între autor, narator şi personajul principal. Mai toate criteriile care determinau atunci o literatură valoroasă, completate de altele asemănătoare, se regăsesc aproape neschimbate şi în postmodernismul nostru actual, căci conţinutul noţiunii de roman se modifică în permanenţă în funcţie de multe coordonate.

Ca un preambul la lucrarea sa, *Max Blecher şi noua estetică a romanului românesc interbelic*, Gh. Glodeanu prezintă în capitolul de început o succintă dar elocventă istorie a romanului românesc, de la primele sale începuturi până la momentul M. Blecher, şi o trecere în revistă a ierarhizării acestuia. Aminteşte aici de clasificarea lui N. Manolescu din eseul *Arca lui Noe* (doric, ionic, corintic), de cea asemănătoare a lui Radu G. Ţeposu din *Viaţa şi opiniile personajelor* (tranzitiv, reflexiv, metaromanul), dar şi de propria-i clasificare din *Poetica romanului românesc interbelic. O posibilă tipologie a romanului* (modelul narativ obiectivat – balzacian – şi modelul narativ experimental – proustian).

Numai după acest substanţial şi interesant excurs, Gh. Glodeanu trece efectiv la tratarea temei propuse prezentând cvasiexhaustiv viaţa tragică, de coşmar, şi opera lui Max Blecher, un scriitor sensibil şi valoros al epocii sale, apreciat mai mult postum decât în timpul scurtei sale vieţi. Născut în 8 septembrie 1909, la Botoşani, acest nefericit scriitor a fost depistat cu o formă gravă de tuberculoză osoasă la terminarea liceului, care până la sfârşitul său prematur – 31 de ani, 1938 – l-a ţinut mai tot timpul prin sanatorii, imobilizat aproape total. Cu toată vitregia sorţii, el a încercat să fie mereu la curent cu fenomenul literar românesc, dar şi cu cel european, reuşind să devină o paradigmă a romanului românesc, pentru că scrisul său se deosebea de tot ce se crease până atunci.

Reţinut de istoria literară ca avangardist – nu lipseşte din nici o lucrare despre avangarda românească –, el a fost de fapt un important reprezentant al autenticismului din proza românească interbelică. Incidenţele scrisului lui Max Blecher cu spaţiul avangardei se identifică în zona suprarealismului, regăsindu-se în proza sa şi mai ales în scrierea lui cea mai reprezentativă, *Întâmplări din irealitatea imediată*. Aici se simte atracţia puternică pentru artificii, pentru lumea bâlciului, a spectacolului şi a măştii, chiar şi a cinematografiei, ca expresii reprezentative ale fundamentalei artificialităţi a existenţei cotidiene, sugerând aspectul de mistificare permanentă a lumii. Irealitatea imediată ar fi corespondentul suprarealităţii definite de suprarealişti, atunci în mare vogă. Starea lui Max Blecher de continuă suferinţă impune sentimentul precarităţii vieţii şi a lumii, a inconfortului de a exista, a nesiguranţei permanente a vieţii. Viziunea lui de profund dramatism este dominată de „obsesia morţii şi a inalienării fiinţei într-o lume absurdă".

În toate cărţile sale, M. Blecher nu este preocupat de crearea de epic, ci de descriere, de ontologic. El vorbeşte mereu despre boala cu care se confruntă, considerând-o ca un dat al condiţiei umane, despre alţii ca el, despre speranţa vindecării şi de ce ar putea fi după aceea. Boala incurabilă de care suferea a pus, inerent, un pronunţat accent pe toată opera sa literară, impunându-i, nolens-volens, o viziune specială asupra vieţii şi a lumii.

În ciuda stării sale jalnice, M. Blecher încearcă în scrisul său să se detaşeze de suferinţă şi să se considere un om normal, să spere, să dorească şi chiar să iubească. Romanele sale poartă amprenta suprarealiştilor, a fantasticului, a halucinantului, unde orice este posibil, detaşându-se tranşant de realismul tradiţional al literaturii din epocă. Personajul principal din cele mai importante trei romane ale sale este mereu un alter ego al autorului. În primul – *Inimi cicatrizate* – se prezintă o anumită etapă a bolii autorului, în cel de al doilea, o altă etapă a nesuferitei sale boli, iar în al treilea – *Vizuina luminată* – apărut postum, tot despre viaţa lui de coşmar este vorba. Peste tot, un amestec permanent între viaţă, vis şi realitate.

Autorul, mereu introspectiv, încearcă să-şi transcrie senzaţiile, gândurile, stările sufleteşti, dorinţele, ca într-un jurnal intim. „Tot ce scriu a fost cândva viaţă adevărată", spune el la începutul romanului *Vizuina luminată*. Cărţile lui Max Blecher îl recomandă ca pe un exponent principal al autenticismului din proza românească dintre războaie. Înainte de a scrie romane, M. Blecher a început cu proză scurtă pe care i-a publicat-o Tudor Arghezi în cunoscutele sale *Bilete de papagal*, aceasta având ca temă principală tot jalnica lui stare de bolnav continuu.

Astăzi, opera lui M. Blecher are un mult mai puternic ecou decât a avut în momentul apariţiei, fiindu-i subliniate calităţile de evidentă noutate, mai greu decelabile în epoca respectivă. Pregnanţa dureroasă a autenticităţii existenţiale redescoperită astăzi şi-a îmbogăţit mult semnificaţia, devenind o adevărată revelaţie. În toată opera lui M. Blecher se întrepătrund constant eul fictiv cu cel autobiografic. Există – aşa cum spune într-un comentariu Matei Călinescu – „un paralelism al planului implicit cu cel explicit, cu o dublă mişcare: de irealizare a realului şi de realizare a irealului". Un alt exeget – Gheorghe Lăzărescu – precizează într-un comentariu că „pentru Blecher idealul scrisului îl constituie transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajă din pictura lui Salvador Dali" (p. 143).

Trăind sub efectul necruţătoarei sale boli, Blecher a găsit în literatură un mod de a-şi suporta viaţa, transpunându-şi-o în scrierile sale, de o prospeţime, originalitate şi sinceritate

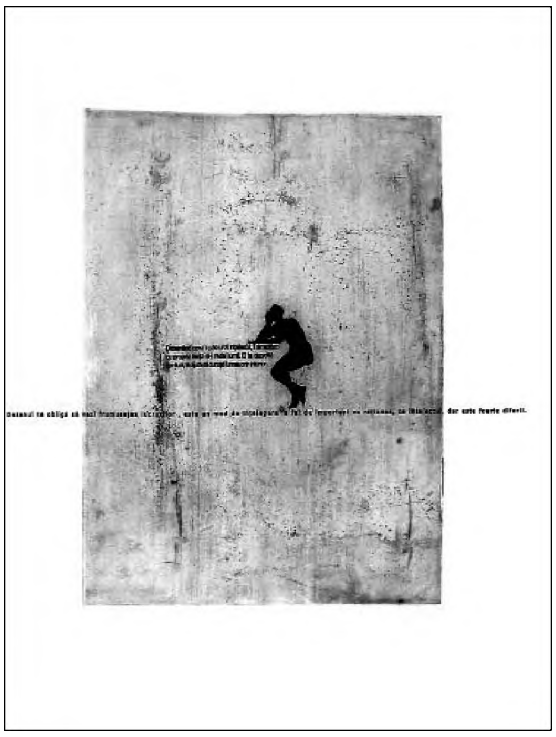
8 Black Pantone 253 U

depline. Ca la aproape oricare scriitor, debutul editorial al lui Blecher a fost făcut ca poet, el publicând în 1934 o plachetă de versuri – *Corp transparent* (numai 15 poeme). Gh. Glodeanu arată în cartea sa că poezia lui Blecher, complet diferită de lirica tradiţională, apropiată mult de suprarealism, deşi neremarcată în mod special la vremea sa, aduce un suflu nou în lirica timplui. De aceea, autorul cărţii analizează cu multă atenţie şi acurateţe câteva din poemele lui Blecher, identificându-le mesajele şi căutând să le găsească filiaţiuni în literatura noastră şi chiar în cea universală. Se pare că Gh. Glodeanu supralicitează valoarea creaţiei poetice a celui analizat, asemănându-l pe cel care a scris doar 15 poeme cu Ion Barbu şi Tudor Arghezi (p. 95).

Cu toată precaritatea sănătăţii sale, M. Blecher a dorit şi a reuşit, cel puţin parţial, să fie mereu prezent în toată viaţa culturală şi chiar civică de atunci, întreţinând o bogată corespondenţă cu personalităţi de frunte ale timpului, din ţară şi chiar din străinătate şi implicându-se în presa vremii cu materiale dintre cele mai incitante, în care făcea diferite observaţii şi analize pertinente ale stărilor de lucruri de atunci, cu puncte de vedere proprii, mereu originale. În cartea sa, Gh. Glodeanu arată cu lux de amănunte şi o bună parte din publicistica marelui bolnav al literaturii noastre. Tot scrisul lui Blecher conţine instantanee ale vieţii cotidiene, petrecută în cea mai mare parte în spitale, imobilizat permanent la pat.

Grav, meditativ, simplu, Blecher face interesante reflecţii asupra scrisului, a pasiunii literare, exprimându-şi încrederea în scris şi în valorile prieteniei. Scrisul a fost adevăratul sens al vieţii sale.

Cvasinecunoscut în timpul vieţii, Max Blecher s-a bucurat de o neaşteptată recunoaştere postumă. Despre el şi despre opera lui literară au scris, printre alţii: Eugen Ionescu, Saşa Pană, Dinu Pillat, Geo Bogza, Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Balotă, Nicolae Manolescu, Mihai Zamfir, Ion Pop şi mulţi alţii, toţi apreciind valoarea creaţiei sale literare. Folosind informaţiile din tot ce s-a scris până în prezent despre Max Blecher, Gh. Glodeanu reuşeşte printr-o interesantă lucrare de referinţă să aducă în atenţia lumii literare româneşti actuale viaţa şi opera completă a unuia dintre cei mai originali scriitori ai noştri din perioada interbelică.



imprimatur

Dialogul criticului

Ovidiu Pecican

Unul dintre genurile prea puţin cultivate la noi în trecut este cel al cărţilor-dialog. Multă vreme oralitatea a fost lăsată numai pe seama folclorului. Dincoace de anonimatul rapsozilor din culegerile de literatură populară, monopolul părea să îl aibă dictatorul Ceauşescu, prompt servit de funcţionarii de partid şi de stat în editarea cuvântărilor sale (deloc orale, în fapt, fiind scrise, desigur, de alţii). Îmi amintesc cu câtă plăcere descopeream, la sfârşitul anilor '80 şi la începutul deceniului următor, frumuseţea vorbirii câte unui mare om transcrise în pagini de carte. Aşa am citit dialogurile cu Mircea Eliade şi cu Georges Dumezil pe care le semnau nişte jurnalişti francezi, şi tot aşa am descoperit cu uimire *Antimetafizica* lui Aurelian Titu Dumitrescu, unde poetul cel mai prizat de colegii mei de generaţie, Nichita Stănescu, se aşeza altminteri decât în poeme şi în eseuri. Încă de pe atunci am început eu însumi, ca student şi redactor la *Echinox*, să iau interviuri, mereu fascinat de posibilitatea de a participa la destăinuirile unor contemporani iluştri. Urmăresc, în virtutea acestei pasiuni, cu atenţie evoluţiile din domeniu ca pe una dintre căile de recuperare a normalităţii, un mod de a face din spunere o parte a culturii scrise a unei naţiuni. Cum vremea cenzurilor de tot felul a trecut, culegerile dialogale ale lui George Arion (*În răspăr*), Gh. Grigurcu, Zaharia Sângeorzan (cu N. Steinhardt) sau, mai recent, Marta Petreu (cu două volume de convorbiri) nu puteau decât să mă atragă.

Cu acelaşi sentiment de deschidere am parcurs recent apăruta carte a lui Alexandru Deşliu, *Miezul lucrurilor. Convorbiri cu Irina Petraş* (Focşani, Ed. Pallas, 2006, 235 p. + 8 file foto), fericit să pot participa la un colocviu cu unul dintre spiritele foarte vii active pe scena noastră culturală. Irina Petraş este astăzi unul dintre cei mai prolifici autori de eseu, critică literară, traducători, editori şi animatori culturali ardeleni. În topul autorilor care alimentează neobosit presa culturală, fiind mai mult sau mai puţin ubicui, domnia sa vine, probabil, îndată după Gh. Grigurcu. Personalitatea plurală a intelectualei, reconstituibilă din multiplele planuri paralele şi secante în care prezenţa ei poate fi regăsită, este în sine o pledoarie pentru părăsirea prejudecăţii scriitorului ce s-ar afla la el acasă într-un singur gen şi numai la masa de lucru. Să conduci o filială a Uniunii Scriitorilor, să fii principalul organizator al Festivalului anual „Lucian Blaga", să editezi într-un ritm alert, de peste un deceniu şi jumătate, carte după carte înseamnă, nici mai mult, nici mai puţin, decât să îndeplineşti trei norme întregi în viaţa cetăţii pe lângă ceea ce se socoteşte vocaţia de bază a scriitorului. Iată un motiv în plus de a fi interesat de felul în care acest spirit în plină ebuliţie îşi gestionează timpul, cariera, viaţa.

Sunt mai bine de zece ani de când, profitând de generozitatea şi spiritul constructiv ale editoarei am publicat eu însumi o antologie de interviuri într-o colecţie prestigioasă pe care o patrona la Editura Didactică şi Pedagogică, aşa încât existau destule întrebări pe care eu însumi i le-aş fi pus. Felul în care întreabă Alexandru Deşliu îl trădează pe cel ce chestionează în scris. Autorul dialogului nu specifică dacă acesta s-a desfăşurat prin intermediul poştei clasice sau al celei electronice, dar este limpede că şi întrebările, şi răspunsurile s-au petrecut în scris. Ceea ce se pierde astfel în spontaneitate se câştigă, în schimb, în coerenţă.

Când ai o interlocutoare ca Irina Petraş – universitară în anii '80 care a renunţat la catedră, după toate aparenţele, pentru a se dedica preocupărilor sale privilegiate – cartea de interviuri se naşte aproape spontan. De aceea, pariul poate fi tocmai acela de a atinge nişte noduri care vertebrează o existenţă sau unele puncte „vulnerabile", în care persoana se dezvăluie într-o notă particulară, mai puţin „rulată". În cazul Irinei Petraş, un asemenea punct de atac ar fi putut fi atitudinile feministe transparente în comentariile literare ale domniei sale. Ar fi fost interesant cum, cât şi de ce a ajuns autoarea să se identifice cu o atitudine de gen de care păreau să o ţină la distanţă atât succesele profesionale, cât şi bunele relaţii pe care le are în general cu colegii, indiferent de sex şi de opiniile fiecăruia. Rămâne pe altădată să se investigheze acest tronson al opţiunilor eseistei. În compensaţie însă, *Miezul lucrurilor* înregistrează destule opinii neechivoce şi unele gânduri recurente ale scriitoarei.

Nu avem de-a face cu o carte de dezvăluiri, ci mai degrabă cu un portret din care nu lipseşte politeţea complezentă. Cine nu crede, să compare paginile nostalgice, cordiale, melancolice uneori din cuprinsul volumului cu prezentarea enormului volum istorico-literar al lui Alex. ştefănescu publicat în *Tribuna*. Atunci când emite judecăţi de valoare, când se pronunţă fără ocol în diverse chestiuni, ieşind din discursul eseistic lipsit de riscuri şi netributar prieteniilor, autoarea îşi dă întreaga măsură a talentului şi păşeşte decis înspre vârfurile condiţiei de critic. Uneori însă – în cronicile literare, ca şi aici, în carte –, Irina Petraş preferă postura bunului samaritean. E bine, fără îndoială, pentru trăitul în lume, pentru păstoritul membrilor Uniunii Scriitorilor şi pentru încurajat colaborările editoriale; nu neapărat însă şi pentru condeiul criticului.

Nu este de mirare, de aceea, că Irinei Petraş îi ies foarte bine paginile de evocare. Memorialistica pe care ar putea-o scrie, dacă şi-ar da un răgaz şi ar deveni peste noapte o incisivă, ar fi, nu mă îndoiesc, de prima mână. La fel şi o antologie critică şi eseistică făcută cu parcimonie şi chiar duritate ar putea arăta ce ilustră minte şi sensibilitate posedă excelenta scriitoare care este. Imaginarea unei publicări integrale a textelor semnate de ea mă face să cred că într-o proiecţie de ansamblu autoarea ar pierde întrucâtva. Or, este nedrept să se întâmple astfel, bunătatea şi spiritul amfitrionic nu ar trebui să conducă la diminuări, ci, tocmai dimpotrivă, s-ar cuveni să augmenteze calităţile, ca unele ce domină prin valorile lor etice benefice. Este, pesemne, un paradox al meseriei de critic acela de a-ţi cere să fii necruţător din când în când tocmai pentru a fi deplin credibil.

Spirit prolific şi înzestrat din abundenţă, Irina Petraş îşi construieşte neobosit propria geografie literară într-o zonă de câmpie înmiresmată de adieri blânde de zefir. Ar fi pesemne nevoie de o aprigă ploaie de vară şi de o rapidă risipă a negurilor pentru a dezvălui în frumoasa lor maiestate piscurile ce se întrezăresc în fundal.

Black Pantone 253 U

Muzeul figurilor de ceară (I)

Laszlo Alexandru

"Unde se duc elefanții, cînd se duc?", întreba un negustor de fildeş într-un film pentru tineret, difuzat la matineu. Drept care era condus la cimitirul elefanților şi vedea cu uimire carcase multiforme, încremenite în cele mai bizare poziții în urma extincției. Ce-i drept, fildeş ori alte materiale prețioase nu găsim prin revista *Cultura*, care (încă) mai apare la București. Dar numărul 34/10 august 2006 adăposteşte o amplă varietate de actori ai trecutului comunist care se stinge la linia orizontului (C. Stănescu, Octavian Paler, Mircea Iorgulescu etc.).

Ce frumoase erau vremurile de odinioară, cînd gazetarul C. Stănescu se întindea în hectare editoriale ba prin *Scînteia*, ba prin *Scînteia tineretului*! Pe-atunci cuvîntul ziarului avea forță: scria propagandistul un editorial polemic – pica intelectualul în dizgrație, era împiedicat de la publicare, îi era scos volumul din planul editorial etc. Ce-i drept, nici activistul nu se azvîrlea aşa, din proprie inițiativă, să înfiereze tot ce-i venea la îndemînă. Dacă dădea cu nuca-n baltă?! Ferească Secretarul-General! Mai sigur era să se lase pe seama Partidului şi a Securității. Ştiau ei care-i ținta, în înțelepciunea lor nemărginită.

Şi iată că, pe nepusă masă, a apărut revoluția din decembrie 1989. Ce ghinion! A rămas C. Stănescu, provizoriu, fără obiectul muncii. Dar nu era să se descurajeze dintr-atîta fleac! Garda nici nu moare, nici nu se predă. Unde a trecut mia, treacă şi suta: țup la *Adevărul* şi la *Adevărul literar şi artistic*! A făcut un pas înapoi, ce-i drept, dar ce contează? Dacă nu mai pot fi speriați politic scriitorii recalcitranți, pot fi măcar temperați adepții revizuirilor. Două-trei răstălmăciri, o viclenie la ceas de seară, o minciunică şi trei gogoşi: salata-i gata.

Cînd mai progresează capitalismul încă nițel, îi închide-n nas bolşevicului şi noua prăvălie cu scară la stradă. Nu există dreptate pe lumea asta. Gazetarul defunctului partid e iarăşi obligat să facă pasul înapoi: la revista buzuriană *Cultura*. Proiectele de viitor sînt sumbre, anvergura prezentului e mizerabilă, ce altceva îi mai rămîne de apărat decît trecutul glorios?

Aş putea înțelege, într-un asemenea context, ca inițiativa mea de a sintetiza unele aspecte lamentabile despre Edgar Papu să-l stinghereasc pe C. Stănescu, în activitatea sa utopică de propagandist expirat. Dar de-aici şi pînă la a tolera în linişte să mă agreseze, în două rînduri, cu replici mincinoase, e o distanță a umilinței pe care nu înțeleg s-o străbat. Şi ce-ar vrea, mă rog frumos, să relativizeze "culturistul" estetizant de azi? Că Edgar Papu n-a scris la comandă politică articolul din revista *Secolul 20*, prin care scotea pe ulița mare ideea protocronismului românesc? Dar asta n-am sugerat-o eu, ci Katherine Verdery (încă de-acum 12 ani). Că Edgar Papu nu fusese şi înainte de asta un oportunist – care îndată ce-a lansat partidul comunist ideea optimismului în opera de artă, s-a năpustit cu exemple să-i țină isonul? Dar asta n-am semnalat-o eu, ci Virgil Ierunca (încă de-acum 26 de ani). Că Edgar Papu nu s-a coordonat cu ceilalți protocronişti, în agresiunile repetate şi organizate împotriva spiritului critic din literatura română? Dar asta n-am explicat-o eu, ci Monica Lovinescu (încă de-acum 25 de ani). Că Edgar Papu n-a suferit o amnezie a conştiinței şi n-a trecut, cu arme şi bagaje, în tabăra călăilor săi din tinerețe? Dar asta n-am constatat-o eu, ci Monica Lovinescu (încă de-acum 36 de ani). Că fantasmagoriile cronologice ale lui Edgar Papu n-au reprezentat mai mult decît o banală *"insolație livrescă"*? Dar asta n-am diagnosticat-o eu, ci Gheorghe Grigurcu (încă de-acum 25 de ani).

Lupta cu realitatea produce monştri. C. Stănescu e doar o biată victimă colaterală.

❐

Octavian Paler e scepticul de serviciu al societății contemporane. Discursul său aspru, moralizator, tranşant, le reaminteşte mereu telespectatorilor şi cititorilor că pîinea şi cartea sînt la fel de importante. Lumea de azi, care dă la o parte cultura şi se lasă modelată doar de civilizație, împinge spre alienare. Panteonul Greciei Antice, cu zeii săi frivoli, dar atît de umani, e infinit mai important – căci etern –, comparativ cu Zeul Dolar, în fața căruia se închină toți în prezent. Iată cîteva din temele preferate pe care gînditorul țeapăn le rosteşte apăsat, cu privirea fixă şi bărbia încordată, fără pic de zîmbet în colțul gurii.

Ai zice că un nou filosof al Greciei Mari se plimbă pe străzi, printre muritorii de rînd, dacă n-ai constata că, în timp ce aceia predicau despre Olimp, acesta îşi îmbracă doar interesele politice în slogane olimpice. Iar țintele sale de după 1989 au fost mai toate, vai, retrograde şi desuete. În încleştarea ideatică privind democratizarea României, Octavian Paler a luat încruntat partea... naționaliştilor, împotriva europeniştilor (într-un memorabil ciclu polemic la adresa lui Gabriel Andreescu). În angajamentul extern al politicii româneşti, Octavian Paler a pledat vehement împotriva eforturilor NATO de oprire a războiului din fosta Iugoslavie, dar în favoarea sîrbilor autori de genocid. La îndepărtarea de la putere a lui Ion Iliescu, în 1996, Octavian Paler s-a numărat printre cei mai înverşunați contestatari ai lui Emil Constantinescu. Zece ani mai tîrziu, scriitorul nu se sfieşte să-şi clameze, cu voce ridicată, aceleaşi decepții, într-o încăpățînată continuitate: *"Administrația CDR-istă era o cacialma de prima mînă, însă şi toată demagogia portocalie nu a fost decît tot o cacialma"*. Talentul de a-şi înfăşura halucinațiile politice în pasta groasă a pesimismului filosofic rămîne uluitor: *"Toate administrațiile postdecembriste au fost defecte în a repera problemele adevărate ale României. Administrația actuală este cea mai proastă dintre toate. Nu cred că în ultimii 16 ani s-a făcut vreun progres în clasa politică românească"* (vezi *Cultura*, nr. 34/2006, p. 25). Aşadar nu mineriadele perpetrate de Iliescu au reprezentat punctul cel mai de jos al "administrațiilor postdecembriste", ci actuala integrare europeană! Octavian Paler împinge filosofia la un pas de aberație.

În rest găsim aceleaşi eterne meditațiuni văicărite pe tema *ubi sunt*, întretăiate de sfîrîitul simbolic al moliilor zburătăcite (*"Sînt singur aici, între molii şi cărți. E un destin la mijloc, am avut molii în toate casele mele"*). Universul întreg e la un pas de apocalipsă (*"în clipa de față, lumea trece printr-o gravă criză a valorilor"*). Nici Dumnezeu nu mai e ce-a fost (*"Astăzi creştinismul este o religie extenuată şi obosită, care a coborît mult în formalism, în convențional"*). Singura noastră şansă ar fi să ne întoarcem din drum, să urcăm înapoi la munte şi să reînvățăm să mulgem Miorița (*"Omul a intrat într-o epocă a tehnolatriei, nu mai stăpîneşte el tehnica, ci tehnica îl stăpîneşte pe om"*). E regretabil că tînăra generație, ancorată în universul tehnicist, nu vrea să mai asculte îndemnul dojenitor – de un devastator umor involuntar – al Filosofului de serviciu (*"Mai spune-i unui tînăr să scrie la maşina de scris... Altceva decît computer, ei nu văd în fața ochilor"*).

Dar ce se ascunde oare în spatele măştii de bătrînel dezorientat şi depeizat într-un secol pe care nu-l înțelege? Care e oare identitatea ventrilocă a lui Octavian Paler? A sintetizat-o percutant unul din trecuții săi adversari politici: *"Numai în această țară tristă, plină de umor, un nomenclaturist notoriu, membru al Comitetului Central al PCR condus de Ceauşescu, activist de partid cu munca în presă în întreaga lui viață, de la angajare pînă la pensie, om de încredere al Securității în cele mai delicate acțiuni de presă în străinătate, redactorul-şef al celui de-al doilea cotidian comunist al țării timp de 13 ani şi inițiatorul cultului personalității lui Ceauşescu la Televiziunea Națională, poate ajunge liderul spiritual al societății civile post-decembriste fără a schița cel mai mic gest de căință sau de regret. Numai pentru că scrie* ***frumos*** *şi se declară* ***moralist****. Povestea suprarealistă a acestui personaj, care face să pălească orice operă de ficțiune, explică multe lucruri aparent de neînțeles într-o societate bolnavă în care viața bate de atîtea ori literatura"*. Nimic de adăugat.

(**va urma**)

■

10 Black Pantone 253 U

Între sentință și executare

Horia Lazăr

Pedeapsa cu moartea dă fiori. În SUA, campaniile aboliționiste din anii 1960 au dus la întărirea garanțiilor procedurale ce-i priveau pe acuzații pasibili de această pedeapsă, avînd ca punct culminant hotărîrea Furman din 1972, ce interzicea execuțiile după sentințe pronunțate conform legilor în vigoare. Paradoxul sentințelor capitale fără executare a fost repede înlăturat începînd chiar cu 1973, cînd numeroase state au început să adopte noi legi, ce făceau aplicabile sentințele. Succesele aboliționiştilor în materie de respectare a procedurilor au fost treptat reduse prin îngreunarea posibilităților de recurs ale condamnaților, ceea ce a făcut ca în anii 1980 numărul execuțiilor să crească.

Profesor la şcoala de drept Columbia din New York, James S. Liebman face într-un amplu articol publicat în 2000, *Supraproducția morții* (1), o „analiză economică" a dreptului de a executa criminalii (2). Cercetarea sa ne pune în fața unei concluzii neașteptate, ce sugerează nevoia unei reforme a justiției americane: cei ce decid condamnarea la moarte a cuiva nu o fac cu o convingere intimă şi printr-o alegere cu adevărat liberă a conştiinței. Ei sînt prizonierii unui mecanism politic de perpetuare a puterii şi ai unei logici economice în care oferta (condamnările) e mult superioară cererii (crimele ce *pot* „merita" pedeapsa capitală). Resorbirea deficitului cauzat prin foarte frecventele şi costisitoarele casări ale hotărîrilor tribunalelor de primă instanță impune o soluție simplă: responsabilizarea agenților de decizie (judecători, polițişti, procurori, jurați) prin sensibilizarea lor la exigențele procedurale.

Între 1972-1995 cam 300 de omucideri din cele aproximativ 21000 comise anual în SUA au fost urmate de condamnări la moarte. Aproape toate au făcut obiectul unui apel în urma căruia 68% dintre ele au fost anulate. În aceeaşi perioadă, din 6700 de persoane condamnate au fost executate 598 (una din 11). Inflație a condamnărilor, recunoaşterea unor nenumărate nereguli de procedură şi a unor erori de fond în tratarea cazurilor, într-o atmosferă de aşteptare interminabilă (media e de 11 ani pentru un condamnat) – iată motive ce ne pot face să ne întrebăm cui îi folosesc amînările şi întîrzierile într-o lume a inițiativei prompte şi a eficienței imediate. De asemenea, trebuie subliniat că această „supraproducție" macabră e corelată cu o escaladă amețitoare a costurilor ei. Aici, concurența „ideologică" joacă din plin, astfel încît dacă un stat ezită să aplice pedeapsa cu moartea, statele antiaboliționiste sporesc exponențial costurile condamnărilor. Între 1973-1988, în Florida s-au cheltuit în medie 3,2 milioane de dolari pentru o condamnare la moarte (o condamnare la 60 de ani de închisoare a costat „doar" 855000 de dolari); în Pensilvania 3 milioane (o închisoare pe viață a costat statul 1 milion); în California 5 milioane.

O procedură îndelungată nu poate fi ieftină. În ce moment al ei apar însă marile cheltuieli, şi din ce motive? Liebman arată că procesul în prima instanță, expeditiv procedural chiar dacă nu şi în timp, costă puțin; pe deasupra, impresia de ansamblu e că în această etapă toți actorii operațiunii, *inclusiv avocații apărării,* au interesul ca inculpatul să fie condamnat. Pe fondul spaimei şi înverşunării publice, procurorii şi şerifii, funcționari aleşi ce se gîndesc deja la următoarele alegeri, preferă să flateze opinia concetățenilor electori printr-o rigoare ce introduce numeroase nereguli. Judecătorii sînt aleşi şi ei, în funcție de numărul pedepselor pronunțate şi, adesea, de cel al sentințelor confirmate prin refuzarea ulterioară a achitării condamnatului. În statele în care pedeapsa cu moartea e des practicată, ei o pronunță mai frecvent decît jurații, iar zelul lor merge pînă acolo încît unii o recomandă insistent în locul închisorii pe viață, pronunțată de jurați. Cît despre aceştia din urmă, un banal oportunism îi antrenează în spirala condamnărilor uşoare: dacă se declară împotrivă sînt răspunzători potențiali în cazul punerii în libertate a condamnatului –oricît de tîrziu ar avea ea loc– , în vreme ce votul pentru condamnare le mulțumeşte conştiința: toți ştiu că, în caz de recurs, pedeapsa poate fi redusă sau anulată, însă de o altă instanță, aflată departe de teatrul de operațiuni local, costul acțiunii fiind deplasat (altfel spus deturnat) spre aceasta. Astfel, confortul lor psihologic e asigurat iar imaginea lor publică rămîne neatinsă. În sfîrşit, influențarea martorilor, presiunea publicității prin mass media *înainte* ca procesul să înceapă, desemnarea arbitrară a juraților (uneori, persoanele de culoare nu sînt admise, deoarece se consideră că, prin firea lor, sunt înclinate spre clemență; pe deasupra, procurorul poate recuza discreționar orice jurat ezitant), „aranjamentele negociate" (engl. *plea bargaining*) prin care un acuzat îşi recunoaşte anticipat vina şi în schimbul cărora audierea pentru definirea acesteia e anulată, ceea ce face imposibilă pronunțarea unei sentințe capitale perturbînd totodată evaluarea mărturiilor, sînt doar o parte a unor manevre procedurale şi publice nefavorabile inculpatului. La acestea se adaugă manipulări emoțional-procedurale banale şi frecvente, precum convertirea caracterului comun al faptei („odioasă, crudă, atroce") într-un element specific ce aduce circumstanțe agravante.

Consensul tacit de condamnare în prima instanță, etapă în care apărarea e cel mai adesea asigurată de avocați incompetenți, „drogați, psihotici sau senili" (!) dispare în apelul adresat instanțelor superioare (ale statului în cauză, care acceptă două apeluri: direct şi în casație, ce pot fi urmate, dacă e nevoie, de un al treilea, în fața tribunalelor federale). Urcînd spre vîrful piramidei, aşteptarea se lungeşte, cheltuielile cresc exorbitant (fiind suportate de victime sau de contribuabili, niciodată de instituția judiciară, care de fapt le ocazionează) iar neregulile ies la iveală cu duiumul. În plus, fapt inedit, curțile de apel sînt puse în situația de a-şi depăşi atribuțiile: deseori ele nu se pronunță doar asupra legalității procedurilor ci şi în legătură cu fondul condamnărilor. Printr-un joc de roluri şi grație unui mecanism de o complexitate perversă, judecătorii curților de apel sînt implicați în elucidarea motivelor condamnărilor, slab fundamentate de prima instanță. Complici într-un joc tulbure, avocații aboliționiști, puțin activi în procesul propriu-zis, se mobilizează exemplar în apelurile succesive. În aceste faze apar noi figuri, competente şi motivate, ce reuşesc – lucru deloc surprinzător– să neutralizeze mai bine de două treimi din condamnări, cum am arătat deja. Apelul împotriva condamnării la moarte apare astfel ca o puternică frînă a condamnărilor. Duplicitatea lor, întreținută de un sistem în care executarea condamnării e strict dependentă de recursuri, şi care încurajează condamnările ocultînd realitatea execuțiilor (3), pune acut problema reformei jurisdicției condamnării la moarte.

În America, anulările de condamnări fac obiectul unui *feed-back* tardiv, prin urmare inutil. Timpul de analiză a erorilor acoperă între 5 şi 11 ani, ceea ce face inoperantă bucla retroactivă ce pleacă de la cele două treimi de anulări spre treimea liberă a proceselor necasate. Actualmente, „supraproducția morții" e perfect protejată. În momentul analizelor, majoritatea celor ce au decis condamnările anulate şi-au schimbat posturile, iar dacă le ocupă în continuare slaba lor prestație e privită, cu indulgență, ca o firească „greşeală de tinerețe" pusă în slujba unei cauze bune. Pe deasupra, anularea sentințelor e o dispoziție pur administrativă, neînsoțită de imputarea pierderilor materiale generate de sentința inechitabilă. În acest fel, cu ajutorul timpului care amestecă percepția lucrurilor, a unor mass media complezente şi a lipsei de publicitate a erorilor, sistemul are toate şansele să se reproducă la nesfîrşit, pe seama victimelor şi a contribuabililor.

„Culoarul" dintre sentință şi executarea ei nu e pentru toți condamnații unul „al morții", iar J. Liebman nu e un aboliționist, fapt ce sporeşte interesul cercetării întreprinsă de echipa lui. Prin propunerile de reformare a jurisdicției condamnării la moarte, el urmăreşte un scop dublu. Primul, mărturisit, e acela de a crea un dispozitiv economic de redistribuire a cheltuielilor şi a răspunderilor: asigurarea unei apărări corecte şi îndeosebi competente a acuzaților, în toate fazele procesului; suportarea de către curțile de primă instanță a cheltuielilor propriilor erori, devenite vizibile în urma apelurilor; ostracizarea politică şi profesională a procurorilor abuzivi; publicarea erorilor detectate prin analize retroactive şi cooptarea în această acțiune a mass media; întărirea posibilităților complementare de recurs ş. a. Prin adoptarea acestor măsuri, ce presupun, ca pivot, redistribuirea cheltuielilor legislației morții, costul public al acesteia are toate şansele să scadă. Al doilea obiectiv, nemărturisit,

Black Pantone 253 U

al autorului e scăderea din pornire a numărului de condamnări, care cu timpul şi prin respectarea deontologiei profesionale poate să tindă spre zero. Dacă în momentul de faţă condamnările neîntemeiate sînt de *cel puţin* 68% nu putem presupune că o bună parte din cele 32% restante sunt şi ele nefondate? Dacă e aşa, în ciuda divergenţelor de principiu dintre „barbaria" gestionării americane a morţii şi administrarea „umanitară" a pedepsei pe continentul european, distanţa dintre cele două genuri de legislaţie se poate reduce considerabil, îndeosebi prin sporirea scrupulelor privind aplicarea normelor de drept. Justiţia americană a viitorului, arată Liebman, va trebui să răspundă la cîteva întrebări de bază: ce crime pot fi pasibile de pedeapsa cu moartea? ce acuzaţi pot fi declaraţi vinovaţi? dintre ei, care vor fi condamnaţi la pedeapsa capitală? în sfîrşit, ce verdicte vor fi confirmate în procedura de apel?

Note:

1 James S. Liebman, *La surproduction de la mort*, trad. fr. de Gwenaele Calvès, in *Le Débat*, 116, sept.-oct. 2001, p.168-191.

2 Cum o numeşte traducătoarea franceză a articolului în prezentarea ei („La rationalité d'une aberration », *op. cit.*, p.167).

3 Ca într-un joc de oglinzi, judecătorii sînt, simultan, grăbiţi să condamne şi totodată dispuşi să întîrzie aplicarea sentinţei capitale, acordînd fără rezerve amînări ale termenelor de judecată. Apoi, sentinţele de casare ale pedepsei sînt amplu mediatizate, în vreme ce execuţiile se desfăşoară într-o discreţie vecină cu clandestinitatea, ce le scoate din timpul istoric viu. Impactul lor public şi disuasiv e astfel redus. La începutul mileniului al III-lea, moartea e solicitată public şi administrată departe de ochii celor ce o dictează: viziune nouă şi inversată a „panoptismului" decris de Michel Foucault, care pune în relaţie instituţia carcerală cu „voinţa de a şti", adică de a vedea tot de departe, pentru a putea controla obiectele şi comportamentele. În zilele noastre, controlul devine interactiv şi coboară spre baza societăţii, implicînd-o global. În acest fel, puterea privirii „de sus" dispare, diseminîndu-se, în cazul execuţiilor publice, în stupoarea colectivă, impregnată de un vag dezgust, în faţa cadavrului celui executat – stare de spirit descrisă superb de Albert Camus într-un lung text de analiză a angrenajului talionului cu ancorare autobiografică, *Reflecţii asupra ghilotinei*.

Onoare sau onoarea

Alexandra Petrescu

În 1999 se traducea în franceză de către Richard Jacquemond, la Editura Actes Sud, o carte apărută la Cairo în 1997 sub semnătura romancierului Sonallah Ibrahim: *Charaf ou l'honneur*. În 2004 volumul e republicat în Franţa, de această dată la Editura Babel. Romanul lui Sonallah Ibrahim este ultimul din literatura arabă care are ca subiect homosexualitatea. Nu este însă vorba despre o homosexualitate asumată, ci de una impusă. Ca în orice roman din spaţiul islamic, şi acesta vine pentru a exprima credinţele culturii arabe. Dacă în spaţiul occidental homosexualitatea din romane (feminină sau masculină) e adoptată de personaje prin liber consimţământ, în spaţiul arab homosexualitatea masculină e „suportată" fără a fi dorită. Ea e o pedeapsă care vine în spaţiul de încarcerare. Charaf, prenumele eroului lui Sonallah Ibrahim, înseamnă în arabă „onoare". Titlul romanului ar fi deci *Onoare sau onoarea* şi prenumele personajului poate fi privit ca metonimic pentru că am putea la fel de bine spune „bărbatul şi onoarea". Momentul care declanşează povestirea despre onoare apare atunci când Charaf ucide un australian care încercase să îl violeze. Această imagine prezintă de fapt diferenţa între două mentalităţi, două culturi: arabul e cel agresat de către un occidental, iar aici descoperim o metaforă care desparte Orientul de Occident: culturii arabe care refuză homosexualitatea i se opune cea occidentală care o acceptă. Australianul aflat la Cairo e intrusul care încearcă să pervertească o întreagă cultură a strictei diferenţieri între femei şi bărbaţi. Violarea regulilor societăţii arabe e respinsă prin actul radical al crimei, act ultim care apără valorile individului dar şi ale societăţii căreia îi aparţine.

Arestat, Charaf descoperă o altă lume a violenţei. Poliţia îl torturează pentru că nu crede că a ucis pentru a se proteja contra unei agresiuni sexuale. Pentru a opri torturile Charaf minte şi spune că a ucis pentru a fura. În închisoare e supus la umilinţe care culminează cu pierderea definitivă a onoarei, fiind obligat să accepte homosexualitatea. Aceasta nu e decât o altă metaforă, politică de această dată, care îl transformă pe Charaf în imaginea poporului egiptean din epoca Sadat, „posedat" de birocraţii corupţi. Romanul lui Ibrahim e deci un roman politic care pune în discuţie sistemul represiv din închisorile egiptene. Ceea ce pierde Charaf e în primul rând onoarea. Fără onoare bărbatul musulman nu se mai simte bărbat şi-şi pierde astfel locul în ierarhia societăţii. Totul se joacă în această dorinţă de a respecta structura societală. Charaf nu va recunoaşte crima decât atunci când agenţii siguranţei de stat ameninţă că îi vor viola sora. E momentul în care ordinea comunităţii restrânse, cea a familiei, e ameninţată. Atacurile sau simplele ameninţări la adresa corpului femeilor pun în pericol ordinea însăşi a comunităţii. Charaf e gata de orice pentru a prezerva această ordine. În momentul în care torţionarii îi spun: „supune-te sau o vom aduce pe sora ta şi o vom dezbrăca" (1), Charaf face compromisul. Salvând-o pe sora sa el reuşeşte să salveze onoarea familiei sale, dar nu va reuşi să-şi salveze propria onoare, iar tentativa sa de a menţine diviziunea bipolară a socialului va eşua.

În spaţiul islamic sodomia îi smulge bărbatului masculinitatea şi îl plasează în grupul dominaţilor, distrugând astfel organizarea ierarhică în care bărbaţii sunt privilegiaţi. Diviziunea sexelor în Islam trebuie perpetuată, iar aceasta înseamnă că bărbaţii îşi asumă masculinitatea, iar femeile feminitatea. Homosexualitatea nu poate fi liber consimţită pentru că atinge coeziunea simbolică a grupului social. De aceea homosexualitatea apare doar ca instrument de aservire şi dominaţie, atunci când intimul întâlneşte politicul.

Bărbaţii sunt în mod curent victime ale violenţelor sexuale în închisori. Sodomia face parte din panoplia torţionarului obişnuit. Cea mai recentă mărturie în acest sens vine din partea avocatului unui libanez deţinut într-o închisoare din Israel din 1994 până în 2000. „Nimic şi nimeni nu-l va putea despăgubi pe clientul meu pentru gravele atingeri aduse onoarei sale" (2), spunea avocatul în 2000.

Onoarea e cea mai importantă pentru un bărbat musulman: că e vorba de onoarea surorii sau de onoarea personală, locul său în societate

se joacă pe această carte. O dată onoarea pierdută, bărbatul pierde locul privilegiat în ierarhia socială şi devine un alienat. Pierderea masculinităţii este analizată de Ibrahim prin umilinţele la care e supus personajul său în spaţiul închisorii. Personajul romanului e de două ori onoarea: onoarea personificată de Charaf şi onoarea ca Idee absolută. Tot ceea ce i se întâmplă lui Charaf e raportat la Onoare.

Ibrahim prezintă într-o gradaţie descendentă etapele pierderii onoarei. Încă din mometul în care australianul încearcă să-l violeze, Charaf e sub semnul dezonoarei. Dacă romanul s-ar fi intitulat „Charaf (Onoarea) sau dezonoarea" am fi pierdut sensul onoarei din spaţiul islamic. Pentru a-şi apăra onoarea personajul ajunge în închisoare, iar pentru a ieşi din înhisoare e obligat să renunţe la onoare. Dialectica onoare-dezonoare regizează această carte în care Ibrahim ne prezintă un triunghi al „nedorinţei" care se referă la bărbat, alt bărbat şi corpul acestuia. Ibrahim inversează astfel triunghiul dorinţei prezentat de René Girard (3) care vedea în dorinţa triughiulară pe bărbat, femeie şi corpul acesteia. Credem că în această inovaţie a „nedorinţei" stă succesul romanului lui Sonallah Ibrahim.

Note

1 Sonallah Ibrahim, *Charaf ou l'honneur*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 31.

2 Comunicat al Comitetului de eliberare al deţinuţilor din înschisoarea Khiam din 15 martie 2000.

3 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 72.

12 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

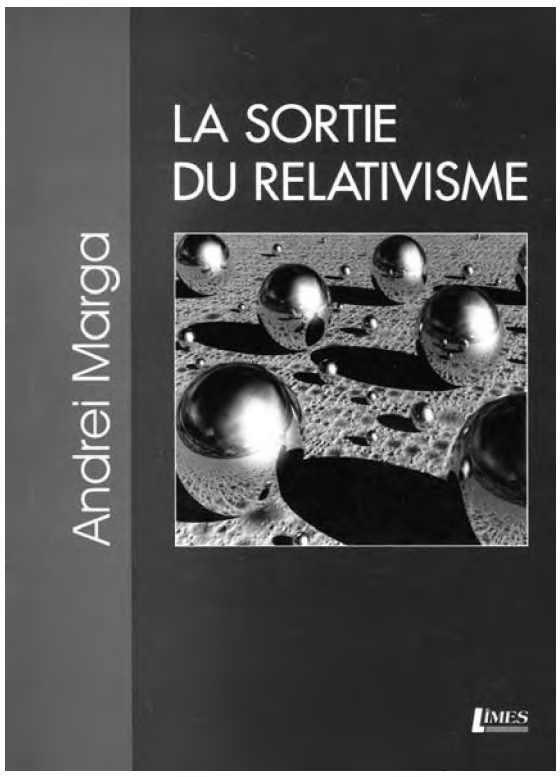
Andrei Marga: filosofie şi publicistică

Ieşirea din relativism

Letiția Ilea

Volumul *La sortie du relativisme*, publicat de curând de profesorul Andrei Marga la editura clujeană Limes reuneşte o serie de studii prezentate în limba franceză la diferite colocvii şi sesiuni de comunicări din Franța şi din alte țări europene, studii al căror numitor comun este abordarea unor teme de referință în cultura contemporană şi reflexia asupra unor probleme legate de reforma şi tranziția din țările Europei Centrale şi de Est de după căderea zidului Berlinului. Această carte vine după alte două ce conțin conferințe susținute pe plan internațional, *University Reform Today* şi *Bildung und Modernisierung*.

Prima parte a cărții, ce poartă titlul *Modernitatea*, reuneşte trei studii: *Libertate şi rațiune. Asupra destinului Revoluției franceze*, *Raționalitatea ştiinței* şi respectiv *Ieşirea din relativism*. Primul dintre ele, ce datează din 1989, îşi propune să examineze cauzele profunde care au declanşat Revoluția Franceză şi implicațiile ei în plan ideatic. Sunt examinate conotațiile categoriilor de libertate şi rațiune care au determinat fundamentul filosofic al Revoluției şi evoluția relației dintre libertate şi raționalitate, pornind de la analizele lui Marx, Max Weber, Horkheimer, Adorno şi Constantin Noica. Sintetizând câteva puncte de vedere de referință, profesorul Andrei Marga reflectează nu asupra faptelor în realitatea lor istorică, ci asupra destinului ideilor centrale din filosofia Revoluției Franceze. Astfel, consideră autorul, „filosofia Revoluției franceze a pus la baza reorganizării sociale „rațiunea" intim legată de „natura" lucrurilor şi de „libertatea" oamenilor" (p.30). Inițial orientată spre identificarea ordinii naturale şi spre transpunerea ei în viața socială, rațiunea a devenit ulterior „activă", orientată spre modificarea datelor lumii în vederea bunăstării umane. Acesta este mediul în care trăim astăzi, al extinderii neîncetate a *rațiunii active*. Proporțiile acestui fenomen, direcționat de Revoluția franceză, sunt, consideră Andrei Marga, „atât de vaste încât în multe cazuri nu se mai vorbeşte numai la figurat de „crearea lumii de către om" (p.31). Astăzi, afirmă Andrei Marga, conştiința individuală nu mai poate funcționa doar ca instanță ce stabileşte raționalitatea, dar rolul său nu poate fi negat fără a cădea în vechile metafizici. Singura soluție posibilă pentru societatea contemporană este „recursul la comunicarea indivizilor care se recunosc reciproc şi îşi recunosc de comun acord relația, fiind gata să îşi întemeieze convingerile şi deciziile doar pe forța argumentelor" (p.32-33). Studiul se încheie cu formularea necesității, în lumea contemporană, a extinderii drepturilor cetățeanului spre sfera publică/politică, prin asimilarea dreptului cu inovația instituțională. Studiul asupra raționalității ştiinței are ca punct de plecare o întrebare mai actuală azi decât oricând: ce anume îi conferă ştiinței raționalitatea? După examinarea răspunsurilor oferite de diverse şcoli filosofice, Andrei Marga propune o reconstrucție care se bazează pe reperele următoare: raționalitatea ştiinței nu poate fi fondată pe „meditația filosofică" tradițională, ci constituie o problemă în mod esențial filosofică, dar soluționarea sa implică o analiză, cu mijloace logico-epistemologice şi sociologice, a activității de cercetare ştiințifică. Raționalitatea ştiinței este alcătuită dintr-un ansamblu de proprietăți dispuse pe paliere diferite ale cunoaşterii: o metodologie riguroasă, experimental-analitică; controlul intersubiectiv şi repetabilitatea principială a experiențelor; o metodă deschisă, care vizează căutarea adevărului şi nu în ultimul rând modul de întemeiere al ştiinței, prin recunoaşterea superiorității celui mai bun argument. Problema elucidării raționalității ştiinței este una cardinală pentru orice filosofie care se vrea „chintesența timpului său", conchide autorul, întrucât stabilirea proprietăților generale ale ştiințelor, susceptibile de a fi aplicate unor tipuri diferite de ştiințe, poate sta la baza unei teorii a ştiinței, destinată să susțină mişcarea şi evoluția disciplinelor sociale. În continuare, studiul care dă titlul volumului îşi propune să analizeze diferite puncte de vedere ce vizează ieşirea din relativism şi să argumenteze în favoarea unui pluralism pragmatic, în încercarea de a răspunde la întrebarea: cum poate fi înfruntată actuala tendință de fragmentare a comunității umane fără a cădea în ambiguitatea imanentă



relativismului? Profesorul Andrei Marga examinează diferite perspective generale formulate ca alternative ale relativismului, ajungând la concluzia că abordarea neutră, „a view from nowhere", ar reprezenta premiza unei soluții viabile. Problema depăşirii relativismului, afirmă autorul, „nu se pune atunci când este vorba despre acțiuni care nu afectează convergența cerută de viața în comun. dar această problemă se pune inevitabil atunci când această stare de convergență este periclitată" (p.49). Relativismul trebuie depăşit nu numai prin „perspective generale" ci şi prin „elaborări alternative" pe terenul problematicii sale. În încercarea de a soluționa modul în care trebuie să răspundem la comportamentele înrădăcinate în valori diferite de ale noastre, Andrei Marga formulează patru principii: 1) nu orice grup social este o *success story*, în sensul că o populație poate recurge la nişte soluții inadecvate problemelor sale, în funcție de propriile criterii; 2) dincolo de diferențele culturale, trebuie să acceptăm că este important ca oamenii să fie tratați bine 3) o parte considerabilă a inventarului cultural al unui popor nu respectă standardul de la punctul 2); 4) există nişte criterii ce permit stabilirea de manieră obiectivă a ameliorărilor şi a ierarhiei culturilor, criterii ce pot evita sprijinul pe nişte percepții condiționate.

Partea a doua a cărții, *Cultura europeană*, porneşte de la postularea schimbării de paradigmă la care asistăm: de la cea națională spre cea europeană. Această trecere este analizată cu începere de la romanticii germani. Paradigma europeană este văzută nu numai din perspectiva occidentală, ci şi din cea a Europei de Est, zonă pentru care, afirmă Andrei Marga, această paradigmă este o condiție nu numai a afirmării culturale, dar şi a supraviețuirii: „şi în România, această schimbare de paradigmă, de la cea națională, la cea europeană, este doar o problemă de luciditate şi în cele din urmă de responsabilitate" (p. 63). Sunt examinate în continuare componentele studiilor europene, concluzia fiind că studiile locale, regionale şi interregionale, precum şi cele naționale şi internaționale axate pe probleme europene sunt în ultimă instanță europene. Este făcută aici şi o

→

Black Pantone 253 U

precizare terminologică importantă, termenului de integrare europeană fiindu-i preferat cel de unificare europeană. Pentru a determina specificul cultural european, Andrei Marga delimitează următoarele subsisteme: competența tehnică, comportamentul economic, abilitatea administrativă, acțiunea politică şi cultura spirituală, afirmând că abordarea culturii europene trebuie să ia în considerare nişte elemente extrem de diverse, aparținând unui câmp foarte vast şi că specificul cultural european nu poate fi epuizat în perspectiva conceptelor sale. Abordarea culturii europene nu putea ocoli problema naționalismului. autorul se referă la naționalismele est-europene, relevând sorgintea şi structura lor extrem de diversă. În ce priveşte viitorul principiului naționalist, se constată că acesta îşi pierde din influență în condițiile unificării europene.

A treia parte a volumului este consacrată religiei în lumea de azi. După o amplă abordare istorică a componentei religioase, sunt examinate avantajele recuperării triunghiului Ierusalim- Atena – Roma, care „permite nişte răspunsuri incomparabil mai bune la problemele fundamentale ale creştinismului, la criza contemporană a valorilor, la nevoia de reafirmare a potențialului tradiției iudeo-creştine" (p.136). Recuperarea acestui triunghi asigură şi terenul unor cercetări teologice şi nişte soluții care permit trialogului iudeo-creştino-islamic să iasă din stadiul monologurilor paralele. Acesta capitol mai conține două ample cercetări asupra abordării religiei de către Habermas şi asupra dialogului dintre filosoful german şi cardinalul Joseph Ratzinger, probleme asupra cărora nu vom insista întrucât ele sunt analizate amplu de profesorul Andrei Marga în studiul ce prefațează dialogul dintre Habermas şi actualul papă Benedict al XVI-lea, *Dialectica secularizării,* apărut de curând la editura „Biblioteca Apostrof".

Ultima parte a cărții urmăreşte problema educației şi a reformei învățământului în contextul sfidărilor secolului XXI, cu nuanțele pe care acest domeniu le dobândeşte în Europa Centrală şi de est. Acest capitol beneficiază de experiența profesorului Andrei Marga ca ministru al învățământului, dovedindu-ne încă o dată că el a fost singurul ministru român de după 1989 care a avut un program coerent de reformă a învățământului, angajându-l pe un drum european.

Scris cu limpezimea carteziană cu care Andrei Marga ne-a obişnuit şi beneficiind de o impresionantă bibliografie evaluată critic şi considerată echidistant, volumul *Ieşirea din relativism* formulează principalele probleme cu care se confruntă lumea contemporană, la început de mileniu trei, în plan social, politic, cultural. Analiza conține soluții şi deschideri, care îi pot induce cititorului un anume optimism reconfortant. Fără a abdica nici o clipă de la rigoarea cercetătorului şi istoricului filosofiei, autorul nu se adresează totuşi doar unui public de specialişti, ci oricărui intelectual preocupat de destinul societății actuale. Andrei Marga demonstrează încă o dată, prin această carte, că filosoful, în lumea contemporană, trebuie să fie un „éclaireur", cel care ne arată şi deschide drumul. Să sperăm că această carte va avea destinul european pe care-l merită. ■

Interviul şi memoria realității

Marius Jucan

Interviul nu presupune doar o simplă „întrevedere" dintre doi interlocutori, ce îşi desfăşoară în strategii diferite, interogative ori afirmative, opiniile, confesiunile, dezvăluirile, diagnozele ori profețiile. Ritmul alert al conversației într-un interviu tinde să surprindă în mod inedit, lapidar, dar elocvent, istoria prezentului, să o fixeze într-o memorie a realității. Ineditul şi imediatul sunt mizele tari ale unui interviu care are totdeauna în centru o personalitate şi ceea ce are aceasta mai de preț, înafară de ceea ce curent se cheamă „faptele vieții": renumele ei.

O carte bună de interviuri devine memorabilă prin faptul că focalizează o epocă şi o personalitate şi că în această relație construieşte,

dincolo de imaginație, un recurs critic la realitate. Cartea de interviuri depăşeşte prin intenția ei suma pieselor care o compun şi, dincolo de varietatea temelor şi momentelor, dezvăluie, menținând un anumit suspans, sensul ce animă discuțiile scoase din fluxul timpului. Un sens secret, ce se lasă cunoscut treptat, prin comparația dintre gândurile şi faptele celui intervievat. O asemenea carte de interviuri, *Speranța rațiunii,* (Editura EFES, Cluj, 2006, 412 pagini), având în centru personalitatea profesorului universitar Andrei Marga, surprinde în ipostazele intervievatorilor secretul care a animat creația consecventă a unei personalități academice şi persoane publice de după 1989: speranța în rațiune. Dacă pentru mulți actori ai scenei publice de azi interviul este dorința de a obține un credit de recunoaştere, o investiție de încredere, pentru profesorul Andrei Marga interviul este o ocazia de a trece în revistă într-un stil sobru, succint, analitic, peisajul mereu în schimbare al realității. Moment dedicat bilanțului, interviul înseamnă pentru profesorul Andrei Marga oportunitatea publică de a „întrevedea" în egală măsură şi orizontul viitorului, fotografiat de pe meterezele prezentului, dintr-un unghi argumentat şi prudent. Cele o sută şase interviuri sunt proba de reflecție şi implicare în abordarea realului şi interpretarea personală a acestuia.

Profesor de filosofie la Universitatea clujeană, apoi rectorul ei, ministru al Educației în perioada 1997-2000, în prezent preşedinte al Consiliului Academic al Universității „Babeş-Bolyai", Andrei Marga este autorul unor numeroase volume privind istoria filosofiei europene dar şi americane. A publicat sinteze monografice despre filosofi contemporani, logică şi argumentare, interpretări incitante despre cultură şi fenomenul tranziției în epoca globalizării, nu în ultimul rând analize percutante despre reforma universitară şi modernizarea României. Andrei Marga oferă perspectiva amplă unor necesare evaluări pluridisciplinare. De la temeiurile demersului profesional privind rolul filosofiei şi al filosofului în prezent, la inovația universitară ce a promovat poziția Universității clujene în concertul universităților europene, la opțiunile reformei politice, nu în ultimul rând la viața de zi cu zi a românilor, profesorul Marga dispune de o gamă de subiecte inepuizabile. Dacă unii transformă spațiul intersubiectiv al interviului într-un balcon politic, sală de şedințe, ori într-un confesional ce distribuie amănunte senzaționale, interviurile din *Speranța rațiunii* apar ca nişte trepte geometrice ale unui edificiu care duc spre un amfiteatru. Nu neapărat un amfiteatru studențesc, deşi profesorul Andrei Marga este pe deplin familiarizat cu acesta, ca actor şi constructor al acestui loc privilegiat al societății civile. Ci mai degrabă un amfiteatru al ideilor ce permite vederea teoretică dar şi pragmatică a unor domenii diverse, conexe totuşi, cunoaşterea teoretică, educația acțiunii, modernizarea țării şi platforma reformei, tranziția politică şi cea culturală.

Dacă printr-un exercițiu de imaginație, *Speranța rațiunii* ar fi abandonată timpului viitor, adresată exclusiv altor generații, precum manuscrisul din narațiunea lui E. A. Poe, trimis să înfrunte veacurile într-o sticlă, interviurile din paginile ei, citite peste timp, ar putea oferi un răspuns adecvat sintagmei din titlu. Anume, câtă speranță poate fi acordată rațiunii ? Există o rațiune a speranței, dincolo de misterul ei ? Mai este actual canonul kantian, care examina capacitatea cunoaşterii raționale şi de asemenea puterea speranței? Am putea spune: câtă rațiune, tot atâta speranță?

Dacă prin exercițiul de imaginație de mai sus, am trimite în viitor cartea ce alătură pe pagina ei de titlu rațiunea şi speranța, motivul principal ar consta în portretul intelectualului pe care profesorul Andrei Marga îl face cu dezinvoltură. Enumerând mai multe „înfățişări" ale intelectualului, cel pasiv, consumator, mimetic şi cel al prețiozității goale, Andrei Marga îşi alege, chiar dacă nu o numeşte, ipostaza unui intelectual al acțiunii (şi rațiunii), ce reiese cu certitudine din cele cinci proiecte majore la care inițiatorul şi promovatorul lor s-a angajat : „Organizarea competitivă a Universității Babeş-Bolyai, reforma comprehensivă, de compatibilizare a educației din România, integrarea europeană a țării prin performanțe efectiv europene, profilarea universității europene, articularea unei noi filosofii a modernității." (*Speranța rațiunii,* p.11). Într-un timp în care întrebările despre intelectual şi misiunea sa s-au încrucişat mereu de la Ortega y Gasset, Karl Jaspers, la Edward Said ori Allan Bloom, interviurile din *Speranța rațiunii* ne redau într-un fel aparte dimensiunea pluralã şi conflictuală a prezentului, circumscriind imediatul, trecând dincolo de el, spre un echilibru al construcției. ■

Nouă poeme nouă de Joachim Ringelnatz (1883—1934)

În tălmăcirea lui Ildikó Gábos & Șerban Foarță

HIPOPOTAMUL ŞI ELEFANTUL

„Tihnă-i tot ce vreau să am",
zise un hipopotam
şi se-ntinse elegant
lângă domnul elefant.

CROCODILUL

Trei luni cât şapte ani de lungi
zăcuse-n pace şi confort
un crocodil – care, de-atunci,
le pare tuturora mort.

FURNICILE

Doreau, plecând din Hamburg, două
furnici s-ajungă-n Lumea Nouă,
dar la Altona, ambele
nemaisimțindu-şi gambele,
au pus sub semnul întrebării
ultima parte-a preumblării.

APATRID

M-am cam speriat de moarte-n
casa-n care
am poposit nu foarte
mult şi-n care
aveam s-aud o stranie mişcare
în dosul unei scânduri
dintr-un dulap de lângă *clo*:
fără lăbuțe, fără grai,
metec, însă curat la strai,
văzui un porcuşor de mare.
Privindu-mă cu-ngrijorare,
dar făr' să pară scos din minți,
necum s-o ia pe-aci-ncolo,
stătu, un timp, pe gânduri,
după care,
luându-şi, în fine, inima în dinți,
se apropie şi-mi spuse: „Încotro
e aşa-zisa mare?"

ÎN PARC

O foarte mică ciută cu trupul zvelt şi lis
sta lîngă foarte micul copac, senini ca-n vis.
Era vreo unşpe seara. Când m-am întors, la patru,
căprița visa încă; iar pomul, ca la teatru,
părea să aibă frunze de verde-galben rips.
M-am apropiat de ciută cu paşi de idolatru
şi-am înghiontit-o tandru. Era, însă, de ghips.

BALONUL DE SĂPUN

Balonul de săpun Cadum
ieşise pe fereastră,-n drum.

Păianjenul, picat din cer,
îi spuse: „Ia-mă pasager!"

Era uşor şi, prin urmare,
balonu-l duse pân' la mare,

deasupra căreia un ac
de viespe le veni de hac

amândurora, ce căzură
în valul plin de frig şi ură.

RIME DE COPII

Țâncii mincinoşi din curte
au picioare mici şi scurte.

Alfabetu-i de bonton,
azi, în cărți de telefon.

Barza are picioroange,
pietre,-n ea, ăi mici aruncă ;
ea înfulecă doar goange
şi n-aduce prunc, nici pruncă.

Între noi şi Helsingfors
e la dus cât e la-ntors.

Iepuraşul, când supus,
când cu nasul cam pe sus,
ouă opere complete:
două ochiuri, trei omlete.

FULGUL

Un fulg se zbânțuie pe sus,
hipopotamul doarme dus.

Or, fulgul – răul – zice: „Am
să-l scol, eu, pe hipopotam!"

Apoi, fără a zice pâs,
îl gâdilă până la râs,

cu pămătufu-i de un dram
pe crîncenul hipopotam.

PRIVIGHETOAREA (1933)

În van i se ordonă
să cânte-n sumbra zonă
penitenciar-cazonă;
în van i se dau premii
privighetorii vremii
acesteia, – nu cântă;
ca şi, discret erou,
poetul ce nu cântă
în pivnița fără ecou
nimic;
poetul care tace
şi se face,
pe zi ce trece, tot mai mic, –
până când moare
ca privighetoare.

Black Pantone 253 U

Poeme

Adrian Popescu

Flori de soc

Vin, pe sub ramurile înflorite de soc,
Mediciniştii cu halate pe braț, de la Clinici,
Să se sărute,
să nu se sărute pe loc,
Pe scările de la TBC, glumind cinici?

Coboară de la brazii lui Daniello,
La tuia Medicalei lui Goia. Hello!

Simți ceva din mirosul de cauciuc
din magazinele chinezeşti,
ieftine, de 38,
unde te sufocă
aburul ce iese din pictatele ceşti?
Moartea ca mărul
cu măruntaiele afară, răscopt.

Nu scapi de ce ți-e frică,
trandafir violet,
levănțică-,
soc, alb de lăuntricul foc.

Purifică-mă

Purifică-mă lumânare,
Albeşte-mă în rugăciune
Şi nu lăsa ape amare,
În inimă să mi se-adune.

Tu fă-mă anonim şi simplu,
Ca sticla, un fluid de forme,
Pe care–o suflă, când e timpul,
Spiritul lumilor enorme.

Să fiu de foc, dar transparent ,
Un fiu care rosteşte Abba
In mine-şi sapă un torent,
De sus un scoc de fierbe apa.

Vinul cel aspru e mai mai bun,
Şi pâinea neagră cea mai dulce,
Miracoul- într-un cătun -
Văd stele joase,-n chip de cruce.

Copăcel-copăcel

Copăcel-copăcel,
mergem cumințI după Miel,
Socul cu floare măruntă,
pe cine mai cheamă la nuntă?
Domnul îşi face inel.
Tu eşti pe deget sau el.

Clujul miroase a- Feleac,
Austerlitzul a raclă,
Auschwitzul a sânge de om,
Sfântul ca omul sărac,
Cel ce iubeşte a faclă,
Cel ce nu a pogrom.
Copiii miros a lapte de flori,
Bătrânii a medicamente,
Tinerii a discotecă,-n zori,
Noi a ce vom mirosi, a pom
Înflorit sau a mâluri ardente?

Am scris

Am scris versuri frumoase pe cât m-am priceput,
Chiar de-mi muşcam adesea pumnii duşi la gură,
Scaieților țepoşi şi violeți şi violenți, la început ,
Le-am fost apropiat prin cearcăn, prin arsură.

C- o miere din mici fapte din dimineți cu sens,
Eu m-am trudit să umplu celule vii şi calde,
N-am nicium merit, vara, cu miezul ei cel dens
Mi-a dat polenul sacru, în sine să se scalde.

Dar n- am lăsat să intre urâtul, răul, bezna,
În frumusețea lumii simțeam tiparul calm,
Deci, ritmului,un mânz, de ce i-aş frânge gleznа?
Fecioarei îi cânt imnuri iar Fiului un psalm.

MASURA, claritatea,substanța - pururi țeluri
Le- aveam mereu în față, meşter din Bucovina,
Omul de carne simte sub severe oțeluri,
Că forma si o găseşte numai slujind lumina.

Ca sângele...

Ca sângele ce nu se vede,
Pulsând în inima din piept,
Lucrarea ce de sus purcede
Fă-mă s-o simt şi s-o aştept,
E numai susur şi putere.
O simt: se zbate-n vena cavă
Sau lin se scurge prin artere,
Ca peştii- spadă prin epavă,
Ascuns şi-umil sângele spală
Un țărm spre care mă îndrept.

Când sângele se arată, viul,
Nu-i rana ca o decriptare,
Sigiliul, ce şi-l lasă Fiul,
În carnea noastră muritoare?
Vinete răni, de nu le numeri,
Ne-nvăluie, chinuitoare,
Ai cruste purpurii pe umeri,
Ai dâre,brazde pe picioare,
Biet om ce vrei ca să te mântui
Măcar în ora morții, gravă.

Tu ştii că-n miezul său pământu-i
Prea plin de clocotul de lavă,
Coptură de durere. Sfântu-i
Grozavul gheizer înspre slavă.
Necercetat de sonde, miezul
E numai foc nestins şi rază,
Ce nu se vede, însă crezul
Treptat îl dibuie şi-l scrie.
Lucrarea Duhului pulsează
O simt ascunsă-n rana vie.

Ceva mai greu ca seva

Miroase-a liliac, miroase-a prospețime,
a lucruri nefăcute de mîna omului,
pulsează şi se zbate, lucrînd în adîncime,
ceva mai greu ca seva sub coaja pomului.

Nu îți dori mai mult, topeşte-te în calma
privelişte din jur, copacii-şi schimbă haina
de parcă Dumnezeu i-atinge lin cu palma,
fii piedestal sau cupă, unde se adună taina.
nu o păstra în tine, revarsă-i imnul pur.

In fructul de pe creangă respiră înțelesul,
mai mare decît tine, de ce te-ai îndoi,
e vremea înflorii, colinele şi şesul
străbate-le cu pasul şi nu te mai opri,
pînă n-ajungi acolo de unde vezi departe,
cît ți-a rămas de-acuma, din drumul tău abrupt.

Nu poposi prea des, puțin te mai desparte,
de o grădină unde sămânță, floare, fruct
sunt una, întreita mireasmă fără moarte.

Eşti numai coji, biet autor mimetic...

Eşti numai coji,n-ai miez deloc,
Că nu te-a pârguit în vară focul,
Isterizând cu veselu-ți noroc
Împrăştii doar confeti în tot locul.

N-ai rădăcină, n-ai temei,
Coajă lucioasă,de banană,
Te-a ars,bărbat printre femei,
Luumina de neon, sărmană.

Ai fructele de ceară pe tarabă,
Din care n-ai putea să muşti,
Scoase necoapte-n mare grabă,
Să le admire nişte puşti.

Te poartă, uite, vântul modei,
Pui pasul după pas, un cal,
Videogame, nu măsura odei,
Lume lividă, după bal.

Nevrednic fericit

Dă-mi harul Tău şi nu mai vreau nimic,
mi-e prea destul un capăt de creion,
mi-ajunge harul, cad şi mă ridic,
nevrednic fericit,ca vița pe balcon...

Când mă hrăneşte bobul greu din spic,
chiar doar strivit în palme pe-o cărare,
mi-ajunge harul Domnului să strig:
Sărac sunt cel mai plin de-ndestulare.

16

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Poetul

Costel Baboș

Am avut odată un coleg
– Ai avut?
– Un coleg
– Unul?
– Nu. Adică da. Adică ba.

Lucram la secția plastifianți. La III, unde era Bosch mare şef. Iar Udrescu un şef mai mic în grad dar mai drăcos, oltean afurisit, nu-i prea înghițea pe studenți, zicea că sunt tâmpiți, că de aia au nevoie de mai multă învățătură, că le lipsesc doage. Ce carte, ce atâta carte, meseria se învață pe teren. Altfel suporta orice dacă nu-i cereai nimic. Să nu fii mai şmecher decât el Şi să nu te prindă cu lipici la femei. Că nu suferea nici femeile. Să nu fii mai înalt decât el. şi nici mai solid. Şi să nu porți barbă. Să nu bei "ghebulaş" în timpul serviciului ori să dormi cu nasul în pufoaică. Poate de aia şi era tot timpul nervos, că lumea muncitoare dormea pe rupte în tura de noapte, iar el nu putea să prindă, să surprindă, lumea dormea cu plantoane la cap, cu schimbul, ca la armată, de frica lui, a lui Udrescu. Când se apropia, plantonul striga cât îi permiteau plămânii lichefiați de plastifiant (trompetă nu aveam): Vasile! Pârr, pârr! Bagă şi tu mai multă presiune pe stripăr! Vasile se trezea buimac, sărind direct pe coloana de stripare, lovindu-şi capul de toate conductele. Ce făceai, bă, dormeai în picioare? Nu dormeam maistore, cruşoiu mă-sii di conductă, ci tari m-am lovit olecuță. Te ia mama dracului, Vasile, dacă te prind dormind, du-te şi te spală pe față că arăți buhăit rău de tot.

– Deci de ăsta era vorba, de Vasile...
– Vasile?
– Cel din povestea cu Udrescu
– Udrescu?

Ba, e vorba de Mihai căruia toată lumea îi spunea poetul şi nu-l scotea din poet. Lume rea, deh, alta nu avem. Acum să nu-ți imaginezi că am habar de ce i se spunea poetul, e o nebuloasă cât Calea Lactee, Mihai nu avea nimic cu poezia. Poate pentru că purta părul lung iar moda părului lung cam trecuse. Privit din spate ar fi semănat cu o fată dacă n-ar fi fost aşa înalt şi slăbănog. Ca o coadă de lopată. Nu şi din față. Din față nu, din față purta mustață şi vorbea gros. Locuia la căminul întreprinderii, unde locuiam şi eu. Dar în altă cameră, iar eu locuiam tot în alta, cu alți doi băieți care nu erau poeți. Unul era ungur de prin Carei iar celălalt era moț din Alba Iulia şi îi spuneam moțule. Însă ungurului nu-i spuneam ungurule. Că era gras. Îi spuneam Lajos.

– Ba, dacă vrei poveşti cu Udrescu, îți spun eu. Cu Udrescu şi Mihailov, când Mihailov i-a tras un pumn şefului de şi-a rupt două degete în gura ăstuia şi pe urmă a intrat în concediu medical. Atele şi altele. Dar mai întâi a trecut pe la medicul legist, însă medicul legist nici n-a vrut să audă, iar secretarul de partid al secției i-a atenționat şi pe Mihailov şi pe maistrul Udrescu: în societatea noastră comunistă multilateral dezvoltată, altercațiile dintre şefi şi subalterni au fost eradicate în cincinalul trecut. Aşa că unul din voi şi-a spart gura cu borcanul de gogoşari iar celălalt şi-a prins degetele în cursa de şoareci. Gata, la muncă! şi nu vă mai accidentați ca proştii!

– Da.
– Păi?

Păi, într-o zi, poetul s-a pus să scrie poezii, dacă tot îl chema lumea poetule...poate o fi ce-o fi, s-a gândit el. N-a spus la nimeni, a început să scrie în ascuns, să nu-l vadă careva, asta ar mai fi trebuit, să se afle că acum poetul scrie poezii. Nu l-ar mai fi spălat toată apa de pe Canalul Bega în care era odată să mă înec şi până la urmă nu m-am înecat. Nu mai țin minte de ce. Vreo pricină...

Iar într-o altă zi, după alți câțiva ani, poetul s-a dus la ziarul local şi şi-a arătat poeziile unui redactor. Emoționat şi cu dinții clănțănind. Mai şi slăbise între timp şi arăta ca un baston, cu coastele vraişte. Însă lumea tot poetul îl striga. Îl arăta cu degetul, ăla e poetul.

Redactorului i-au plăcut poeziile poetului pentru că-l chema Aurel am uitat şi mai cum, iar poeziile erau multe, aveau versuri, titluri, cam tot ce le trebuie poeziilor să fie poezii şi i-a spus că i le publică pe loc, aveau şi rime, dar nu pe toate, împreună cu poza dacă se tunde şi-şi dă jos mustața ca să arate ca un debutant adevărat al patriei noastre: perciunii nu, poți să-i laşi, s-a îndurat redactorul, că de aia sunt favoriți.

Aşa că poetul s-a tuns, s-a bărbierit şi şi-a cumpărat o cămaşă nouă de la un văr de-al lui. Cred că de bumbac, că era cam albă. A doua zi cine să-l mai recunoască la serviciu. Toată lumea (rea) întreba ce-i cu poetul de întârzie, că el nu obişnuia să întârzie. Şi nu puteam să începem partida de şeptică întreruptă cu o zi înainte din cauza maistrului Udrescu, porcul ăla a' dracului.

– Cine?
– Udrescu, cine. Ne confisca toți şeptarii din pachet, cum să mai joci fără şeptari, cu şeptarii schimbi culoarea, cu aşii mai stai o dată, cu doierii umfli două şi tot aşa.
– Nu puteați să schimbați cu zecarii?
– Pe ăsta, pe Hotea, trebuia să-l ascundem în spatele topitorului că se îmbăta după ce luam masa, nu avea măsură sau dacă o avea o trecea mereu, un tip scund dar bine îndesat, ca un dop, nu ca poetul, îl căram câte doi. Parcă era îndesat cu tărâțe. Mai încolo îşi revenea, salopeta i se îmbiba cu anhidridă ftalică şi, aşa rotund cum era, arăta ca un porc. Pe vremea aia eu răspundeam de topitor cu normă întreagă. 7 tone pe zi, fără mască de praf, fără filtru. Mi se umpleau plămânii şi stomacul cu acid şi-mi venea să vomit în cizmele de cauciuc. Sacii de anhidridă îi aruncam peste Hotea ăsta, pe măsură ce-i goleam, să nu-l vadă Udrescu în caz de inspecție, ar fi turbat.

Sigur ar fi turbat.

A, ne-am pus să facem pariuri în legătură cu poetul. Pariurile erau interzise şi casele de pariuri tot interzise, va să zică era o formă de rezistență politică împotriva regimului epocal.

– S-o fi însurat.
– Cu toate comentariile, cum, deodată? Peste noapte?
– O fi căzut şi şi-o fi zdrelit coatele.
– Din senin?
– Sau l-o fi luat vântul şi nu poate să coboare din copac

(glumă răutăcioasă).

– Dacă nu l-au mâncat moliile (şi mai răutăcioasă).
– Dacă nu are diaree.
– Posibil, că mânca toate căcaturile.
– Ba v-ați dilit cu toții de la cât ghebulaş ați băut, s-a supărat poetul care era printre noi la masa de joc şi împărțea cărțile. Ce mama dracului, iar lipsesc şeptarii... Futu-l în cur pe Udrescu!

Pe urmă a intrat Ignat, căruia îi spuneam cârnat, doar nu era poetul singurul poet din lume, şi ne-a alertat pe toți în ultimul hal. Descoperise poeziile şi poza din ziar. Şi mai dăduse turul combinatului cu ziarul să-l arate la toată lumea (rea, apatică). Ori, toată lumea (invidioasă) a rămas cu gura căscată. De rea ce era şi de pizmuitoare. Eu ce să mai zic, eu eram căscat oricum, altfel n-aş fi ajuns să operez topitorul de anhidridă.

Să mai ai chef de altceva, toți aşteptam să apară poetul care a şi apărut până la urmă, dar nu l-am recunoscut că era tuns şi fără mustață, cum am spus, şi stătea printre noi de la începutul schimbului. Acum parcă vorbea şi mai subțire, cu nuanțe în glas.

Lumea (rea, ciudoasă, ranchiunoasă şi cu două obrazuri) a început să dea mâna cu el şi să-l bată pe umeri, după ce l-a recunoscut, că era mare lucru să apari în ziar fără să fii membru de partid comunist, dar tot poetule i-au spus colegii, se obişnuiseră deja. Doar că nu mai suna ca înainte. Înainte îi spuneau poetule, acum era pe alt ton, suna cam aşa: poetulee.

– Şi Udrescu?
– Da.
– Ce da?
– Ce Udrescu? Udrescu furase iar şeptarii, a intrat peste noi în vestiar țipând ca un descreierat, v-am prins, jucați cărți în timpul serviciului! Ce ți-am spus. Brebenel era la veceu, făcea treaba aia împuțită, când l-a auzit pe Udrescu s-a constipat pe loc. Nu că era un fricos, dar i s-a urcat curajul de la ghebulaş în cap, plus nervii de la constipație, plus et caetera şi-aşa mai departe. S-a luat de maistru, ce mai. Bă, Udrescule, pe cine vezi tu

→

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

muncind p-aici?

Evenimentul a fost sărbătorit la grădina de vară, la "Vaporu", pe banii sărbătoritului, şi s-a terminat în camera lui de la căminul de nefamilişti cu capul într-un lighean de aluminiu

– De când ai început să scrii poezii, l-am descusut eu cam subtil după a nu ştiu câta bere, rămas numai eu cu el, fiind singurii nefamilişti fără neveste din toată grămada.

– Păi sunt nişte ani, oho... şi a început să numere halbele de pe masă care erau mai multe decât vârsta lui sau a mea.

– Şi cum de nu s-a aflat? Cum de n-ai spus la nimeni, că eu nu pot să ţin un secret mai mult de-o oră?

– Pentru că nu eşti secretos.

– Nu, uite, îţi spun ultimul meu secret ca să scap de el.

– Ce secret?

– Am să mă apuc şi eu de scris. Dar nu poezii, că nu nimeresc rimele, nu-nţeleg cum reuşeşti tu...

– Dar ce?

– Poveşti!

– Poveşti despre ce?

– Despre oamenii pe care i-am cunoscut şi universurile lor cotangente. Chiar şi despre tine, că ai început să semeni cu un personaj favorit de-al meu

– Ştiu şi eu, poate am consumat prea multe halbe... Ce zici, mai bem vreo trei?

Problema a fost că ne pişam pe rând ca să nu rămână halbele nepăzite şi ne întâlneam tot mai rar, masa noastră fiind tocmai în pupa vaporului, până am renunţat la veceu şi am luat-o pe scurtătura care ducea la un boschet de soc.

– Tu ai băut vreodată vin de soc?

– Nu, numai limonadă, cum e?

– E bun, dar nu mai culeg flori de soc din parcuri, că uite cum se pişă lumea pe ele...

– Da, iar dacă o să scrii o poveste cu mine, să mă faci personaj pozitiv.

– Neapărat, toţi poeţii sunt pozitivi pentru că nimeresc toate rimele la fix. Înafară de unii care nici nu vor şi scriu poezii trăznite.

– Şi-mi promiţi că mă anunţi când scrii o poveste despre mine iar eu o să-ţi dedic o poezie la schimb. Un sonet, sau dacă vrei o baladă...

– O baladă, că-i mai lungă, cine mai scrie balade.

– Sau o epopee?

– Atunci o epopee.

Nu mai reţin restul de promisiuni pe care ni le-am făcut în seara aia, doar că, după ce am terminat cu poezia, am trecut la femei, un subiect inepuizabil şi cu posibilităţi de fabulare infinită.

Udrescu avea vorba asta, despre femei vreau să spun, că nu ştiu decât să se... şi să se... şi să sugă toată energia bărbatului. Pe urmă manichiură. Pe urmă pedichiură. Rochii. Zorzoane. Covoare persane. Parfumuri, mobile, unsori, bijuterii, acareturi, dulciuri şi morcovi tineri. Pe mine m-a scăpat râsul şi nu mi-a fost deloc bine vreo trei luni, mă urmărea Udrescu prin toată instalaţia. Bă, fraiere, tu vrei să te-nsori... Până m-a încolţit în liftul de aprovizionare şi a trebuit să recunosc. Tăntălăule!

– Ţi-am spus deja, sărbătoarea s-a terminat la poet în cameră, iar dimineaţa ne-am trezit amândoi plini cu flori de soc prin buzunare şi cu capurile cât ciuberele.

După altă vreme, însuşindu-mi metoda poetului, am început şi eu să scriu poveşti, adică furişate pe ascuns şi cam tâmpitele. Mi le criticam singur şi mă mai şi supăram. Iar când n-am mai putut să ţin secretul, l-am spus copiilor cu toate detaliile. Băiatul meu mai mare tocmai începuse să meargă de-a buşilea iar cel mic era încă în marsupiul nevestei şi aşa a aflat şi ea, adică nevasta care-mi devenise soţie, de focurile mele literare lăuntrice cu tot cu promisiunea pe care i-o făcusem poetului.

– Să te ţii de ea, a fost soţia de acord, că nu ştiam ce te macină, bine că nu e ce-am crezut eu.

– Ce-ai crezut tu?

N-a vrut să-mi spună, femeile sunt secretoase rău, nu ca bărbaţii. Iar eu m-am ţinut de promisiune.

Aşa că, dragă poetule, eu am scris povestea asta despre matale şi dacă o citeşti, să ştii că e rândul meu să dau de băut.

Între timp, Udrescu a murit, Dumnezeu să-l ierte!

■

remember

De te plimbai pe Dragalina

Tudor Ionescu

Întâi şi întâi, dacă nu şti că a fost şi este o stradă din Cluj, chestia însăşi sună cam aiurea. Te duce cu mintea la scula aia plutitoare numită ***draglină***. Iar să te plimbi pe-acolo înseamnă fie că tragi chiulul de la treabă, fie că te-ai dilit.

Asta cu mult înainte ca toată lumea să fi aflat că *Dragalina* este strada de pe malul Someşului, dar care stradă al cărei nume tare puţină lume ştie de unde vine (la fel ca şi strada *Grigorescu* – luat drept pictorul. Nu drept Eremia).

Aşadar, dacă te plimbai pe-acolo, acum o jumătate de secol, mai ales vara şi către seară, însemna că nu te însoţesc părinţii, în schimb ai lângă tine un amic mai mare (aşa, pe la şaişpe-şapteşpe ani) şi că eşti pornit pe «chestii».

Adică se putea întâmpla ceva? Aproape nimic.

Atâta doar că rămâneai cu nişte amintiri altminteri decât altele. Situaţia mea.

Aveam cam paişpe ani (cred că tocmai, plus-minus o lună) când Jul, prietenul din adolescenţă, mi-a propus, într-o după-amiază de duminică, să dăm o tură pe acolo. În linii mari ştiam pe unde vine strada, însă prin zonă nu fusesem (de frică? de sfială? Oricum – nu fusesem!). De ce frică? De ce sfială? Spun imediat.

Strada începea cu o grotă despre a cărei existenţă nu pricepeai nimic. Ce căuta aia acolo? Ulterior au apărut nişte «explicaţii»: cum că exact în grota aceea s-au adăpostit victime ale anticomunismului nutrit de regimul burghezo-moşieresc de mai înainte (sau ale naţionaliştilor din vremurile acelea?). Ceva de genul ăsta. Ulterior, grotei i s-a pus o poartă de grilaj pentru ca trecătorii, mai ales cei noptatici, să nu-şi lase acolo urmele trecerii. I s-a pus şi o placă de marmură, impresionantă, care vorbea despre altceva. Dar grota era nasoală, cum necum. Grota mai există. Ultima oară când am văzut-o, era plină de ambalaje de plastic. Lumea se schimbă.

Spre deosebire de cele doar cinci blocuri ce urmează astăzi, pe atunci veneau la rând multe bordeie, mici-mici şi amărâte, din chirpici (bănuiesc), sălăşluite de personaje destul de stranii, mai degrabă închise la ten şi înveşmântate colorat. Cu baticuri şi limbaj tot atât de colorate. Mamă, ce puteau zice! Cu glas tare.

Pe stânga, Someşul îşi vedea de valurile lui, spre Dej, mult mai puţin bejuliu-noroioase decât azi. Ţinând cont de ce vedeai pe dreapta, mergând spre hotelul Napoca încă inexistent pe-atunci, nu prea puteai lua în seamă scurgerea în aval a râului. Nici la pescari nu te uitai. Îţi venea să te uiţi spre dreapta, dar te sfiai.

Deoarece pe dreapta ce vedeai?

Vedeai o mulţime (mie aşa mi s-a părut, că e o mulţime) de personaje feminine emiţând propuneri particular de incitante pentru un flăcău de paişpe ani, crescut *à la bourgeoise*, adică precum eram eu. M-am făcut că nu văd, că nu aud (aş putea, dar nu pot să repet câteva dintre "textele" auzite cu acel prilej). Din câte am aflat, o seamă dintre urmaşele acelor foste locatare de pe *Dragalina* ne reprezintă astăzi cu o oarecare insistenţă în ceva ţări ponanteze.

De pe *Dragalina*, dacă o iei în sus, ajungi pe *Cetăţuie*. Acum, dacă o ia în jos (ceea ce face), *Cetăţuia* ajunge pe *Dragalina* şi, amândouă – în Someş. Someşul – la Dej.

Vezi cum stau lucrurile: nepoatele – la Paris, Roma, Valencia ... Noi, ăştielalţi, pasageri virtuali ai hipovehicului negru-auriu, parte fiind din Cluj, zona, rămăşiţele, totul ajunge cumva la Dej ...

***Dragalina, Ion**, general de brigadă rom. De origină bănăţean, şi-a început cariera în armata Austro-Ungară. La începutul războiului i se încredinţează comanda grupului Cerna pe frontul carpatic al armatei I. Cucereşte muntele Alion apoi Orşova, distingându-se ca un ofiţer de elită. La 11 oct., în urma primului eşec de la Jiu, i se încredinţează comanda armatei I. Oıganizează şi conduce apărarea dela Jiu, pregătind contraofensiva care va duce la victoria de mai târziu. Rănit în fileul Jiului de un foc de mitraliere, moare la 27 Oct.1916, în spitalul din palatul regal din Bucureşti.*

Asta-i strada *Dragalina* din Cluj, strada peste care cade *Cetăţuia*, ambele urmând să fie duse de Someş până în Dej şi mai departe. Sus, la deal de pe *Dragalina*, înspre *Cetăţuie*, e turnul paraşutiştilor şi hotelul (din nou aşa numit!) *Belvedere*. O vreme a fost *Transilvania*, deoarece, pare-mi-se, vechiul şi actualul nume nu se potriveau, naţionalist şi istoric vorbind. Este acolo şi o poartă, frumoasă: o poartă spre *Fellegvár – Cetatea norilor*. Chiar că seamănă cu aşa ceva.

Mai ales când plouă. Când plouă-plouă. *Cetatea norilor ce vine la vale spre Someş.*

Iar Someşul ne-o ia şi o duce.

■

18 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Feţele Medeei

Monica Gheţ

În zorii unei zile de primăvară a anului 1994, am urmărit la TV5 interviul luat unui domn în vîrstă, de o eleganţă esenţializată în simplitate, deplină naturaleţe, de un tandru umor însoţind rostirile/ dezvăluirile memorabile pe care le făcea; printre altele, recunoştinţa pentru educaţia de care se bucurase într-o familie multi-premiată Nobel. Spunea că, în pofida supravegherii atente a devenirii sale, nimeni nu l-a constrîns să urmeze vreo carieră ştiinţifică în cazul că n-ar fi dovedit o chemare în acest sens, şi că – atenţie! – nimeni nu s-ar fi scandalizat dacă opţiunile i s-ar fi îndreptat spre grădinărit ori vreun serviciu de pază... Condiţia unică recomandată fiind să rămînă Om, implicînd toată simbolistica mai înaltelor aspiraţii ale speciei. Domnul în discuţie era Pierre Joliot, biofizician, membru al Academiei de Ştiinţe din Franţa, fiul Irenei şi al lui Frederic Joliot-Curie, nepotul Mariei Sklodowska-Curie şi al lui Pierre Curie. Pierre Joliot sublinia astfel legătura ideală şi nemijlocită între pasiunea cunoaşterii şi concretul devoţiunii interumane, al iubirii, demnitatea responsabilităţilor auto-asumate.

Romanul documentar, specialitatea scriitorului suedez Per Olov Enquist (n. 1934), cel din urmă tom publicat în 2004, editat la Humanitas în 2006 beneficiind de traducerea Lilianei Donose Samuelsson, urmăreşte spargerea prejudecăţilor segregaţiei dintre rigoarea cercetării ştiinţifice şi pasiunea-iubire ce-o alimentează, iubirea de semeni, de partenerul experienţei trăirilor şi neliniştea "amoroasă" în faţa misterelor adevărului. *Cartea despre Blanche şi Marie* ale cărei versiuni pe meridiane păstrează originalul copertei: reproducerea unui fragment din pictura lui André Brouillet (1887), intitulat: *Une leçon clinique à la Salpetreire*, tratează în paralel relaţia dintre gloria ştiinţifică, boală şi moarte, pe de o parte, şi omeneasca dependenţă a protagoniştilor de afinităţile ce le modelează existenţa. Destinele "vizitate" sunt cele a două femei celebre în epocă: Marie Sklodowska-Curie, dubla premiată Nobel, prima femeie profesor la Sorbona şi Blanche Wittman, vreme de şaisprezece ani pacienta preferată a profesorului Jean Martin Charcot în demonstraţiile asupra isteriei efectuate public la Salpetrere.

Eliberată de sub tutela lui Charcot, menţinută cu ambiguitate sentimental-ştiinţifică în "lagărul" cuprinzînd 6000 (!) de femei cu varii patologii neurologice[1], Blanche Wittman, avînd o anume instrucţie, devine colaboratoarea lui Marie Curie, e mutilată peste timp (mîini, picioare amputate) de radiaţiile suferite în laboratorul acesteia, fără a renunţa la bucuria împărtăşirii descoperirilor, confidentă şi prietenă în zilele de neagră îndoială ce-au copleşit-o pe femeia savant. Documentaţia lui Per Olov Enquist se bazează pe jurnalele scrise de Blanche Wittman: *Cartea galbenă, Cartea neagră* şi *Cartea roşie*, precum şi pe cîteva biografii vast cunoscute ale premiatei Nobel.

Amor omnia vincit sunt primele cuvinte ale romanului, citate din cele scrise de Balnche W. pe coperta însemnărilor ei, supraintitulate: *Carte de întrebări*. Avem să ne confruntăm în paginile istorisirii lui Enquist cu polaritatea permanentă a pasiunii amoroase şi a pasiunii întru cunoaştere, căreia îi cad victimă cele două femei mai sus amintite. Dramatismul tensiunilor greu controlabile, apoi triumful pe "rugul faimei", mai apoi noi căderi pînă la serena neuitare a recunoştinţei pentru prietenie, şi munca neîntreruptă cu finalitate în ramificaţii ale fizicii şi chimiei zilelor noastre.

Da, ştiinţa poate ucide – o mutilează pe Blanche Wittman, îi îmbolnăveşte de leucemie pe soţii Curie – în timp ce iubirea e nevoită să îndure umilinţele oprobriului public în procesul înscenat de publicaţiile moravurilor ipocrite, naţionalist-şovine franceze de la începutul secolului trecut. Marie Sklodowska Curie îşi vedea periclitat, astfel, al doilea premiu Nobel (1911), în baza unor josnice speculaţii "de alcov" legate de relaţia cu fizicianul Paul Langevin, la ani după moartea în accident a

Desenând ceva îi pătrunzi înţelesul, îl amesteci
cu propria fiinţă şi-l redai lumii. El te dezvoltă
spiritual, te ajută să cunoşti lumea prin interior.
frumuseţea lucrurilor este un mod de înţelegere la fel de i

soţului ei, Pierre Curie. Presa compromisă în cazul Dreyfus, obligată la un jenant recul, găsise în sfîrşit "osul de ros", născuind la o nouă punere în scenă a "afacerii Dreyfus" prin denigrarea savantei "de origine străină", "polono-evreiască".

"O străină, poate evreică, care îşi ascundea sau îşi nega originea evreiască şi care *în domeniul moralei* era în fond *la fel de păcătoasă ca Dreyfus în domeniul militar!!!* (...) Dar oricum era poloneză (...) şi era limpede că străina asta Sklodowska, care căsătorindu-se îşi luase numele francez Curie, nu numai că era femeie, ci şi o intelectuală blasfemiatoare cu contacte în cercurile emancipate, cele din Anglia, spre exemplu!" (p. 112)

După entuziasmul general în baza descoperirii radiumului din 1903, Nobelul din 1911 a atras boicotul tăcerii dar şi complicitatea în suferinţă a celor două femei, atît de deosebite în educaţie şi totuşi apropiate în împărtăşirea fascinaţiei în faţa luminiscenţei albăstrii a minereului ucigaş, cu răspîndită aplicare în depistarea bolilor: radiologia.

În ficţiunea lui Per Olov Enquist sau în realitatea însemnărilor lui Blanche Wittman, Charcot i-ar fi explicat pacientei sale că *Medicină* (cuvîntul în sine) vine de la *Medeea, mama vrăjitoriei*" susţinînd că "metoda lui nu poate fi explicată în mod raţional", iar Blanche şi-a notat atunci în caiet: "*iubirea, precum medicina, este o metodă speculativă, riguros bazată pe fapte.*" Într-adevăr, Medeea, "femeia fatală" a mitului zugrăvit de Euripide, are în "tolba" leacurilor şi în pulsiunile iubirii posesive toate ingredinetele morţii şi ale răzbunării sîngeroase.

Nu altfel se petrec lucrurile cu eroinele romanului lui Per Olov Enquist. Iubirea pentru Charcot, Pygmalionul nefast al lui Blanche, ştiinţa şi iubirea Mariei Sklodowska Curie aveau să le piardă pe ambele. Doar temporar, căci Blanche va fi "recuperată artistic" prin intermediul însemnărilor sale, iar Marie Curie este ovaţionată la bătrîneţe în Anglia şi Statele Unite, continuîndu-şi cercetările pînă la moarte (1934).

Cartea despre Blanche şi Marie îşi bucură cititorul prin abila încarnare ficţională a realităţii documentelor, oferă delectare şi informaţie, operează permanente schimbări ale vocilor confesive în alternanţă cu relatările presei, finalizînd un puzzle din *flash back*-uri sau anticipări, cu atît mai dramatice cu cît tonul auctorial se menţine rece, de o sobrietate identică prelegerilor în medicină.

Drept concluzie la istoricul evenimentelor consemnate, iată o mostră a ironiei "justiţiei divine":

Oficial, posteritatea nu reţine dovezi concludente despre "adulterul" Curie-Langevin. Dar, nepotul lui Paul Langevin, Michel s-a căsătorit cu nepoata lui Marie Curie, Helene, renumit astrofizician, sora lui Pierre Joliot despre care aminteam la început.

Note:

[1] Dintre discipolii lui Charcot îi găsim pe S. Freud şi Gilles de la Tourettes, cel cu *Tourettes disorder*. De la Tourettes era de părere că pacienţii pot supravieţui "povestind basme"...

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

"Triumf al libertății este noblețea"

De vorbă cu Mircea Petean

Ina Inouan: *–În primul rând, având în vedere calitatea dumneavoastră de patron şi director al Editurii Limes din Cluj-Napoca, aş vrea să vă întreb ce v-a determinat să deschideți o editură într-o societate precum cea actuală în care puțini literați se gândesc să se dedice acestui domeniu?*

Mircea Petean: –Da, patron, director şi, cu voia ta, dragă Ina Inoan, rob sau, mai pe scurt, asociat unic, cum scrie în statutul instituției noastre. Am deschis o editură şi nu un butic, de pildă (asta nu înseamnă deloc că-i disprețuiesc pe buticari), pentru că toată viața am trăit printre cărți, din şi pentru cărți; le-am citit, le-am scris, le-am editat, le-am promovat, în calitate de angajat sau co-fondator al altor edituri. Ce-ar fi să-mi deschid propria prăvălie?, mi-am zis şi atunci, asta am făcut. Pentru că mi-s dragi cărțile şi mă pricep la cărți. Unora le place jazz-ul. Altora li-s dragi caii şi se pricep la computere...

–Cu ce se ocupă mai exact editura dumneavoastră, care sunt domeniile şi profilurile cărților pe care le editează?

–Publicăm beletristică românească, traduceri din literatura română (îndeosebi poezie) în limbi de mare circulație, dar şi din literatura universală în limba română, cărți din domeniul ştiințelor umane şi sociale, dar şi al teologiei, literatură pentru copii şi tineret.

–În ce măsură promovează Editura Limes tinerele talente şi debuturile literare?

–Avem o colecție dedicată poeziei tinere, se cheamă **Metamorfoze,** şi aici au apărut până în prezent peste 50 de volume, dar avem grijă şi de tinerii prozatori, unii dintre ei au publicat valoroase culegeri de proză scurtă sau chiar romane în colecțiile noastre de gen **Lakonia** şi **Romanul românesc al secolului XXI**. O dovadă în plus că suntem interesanți pentru tinerii scriitori este faptul că doi dintre câştigătorii Concursului de debut organizat în acest an de Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor (Laura Husti-Rădulet şi Adrian Tudurachi) au optat pentru noi când a fost să-şi aleagă editura cu care să colaboreze la prima lor carte. De altfel, un coleg de-al tău, jurnalist, a lansat la un moment dat formula: Limes – editura tinerilor; va fi ştiut el ceva...

–Având în vedere prezența în palmaresul dumneavoastră a operelor intitulate ***Cartea de la Jucu Nobil*** *şi* ***Cartea de la Jucul Nobil II (balade şi idilă),*** *în ce măsură considerați că v-au inspirat în scrierile dumneavoastră locurile natale?*

–Înainte de a răspunde la această întrebare, o mică precizare: *Cartea de la Jucu Nobil* este o trilogie. Primele două părți ale ei au apărut independent în anii 1990 şi 2000, fiind reluate apoi în volumul din 2004 care cuprinde şi partea finală a trilogiei. Prima carte este şi o evocare a copilăriei petrecută în Jucu de Mijloc, satul meu de baştină, proiectată pe fundalul copilăriei lumii. Dar, cum avertizez într-un poem din cea de-a treia carte: *Jucu de Mijloc nu e Jucu Nobil/ Jucu Nobil nu e Transilvania/ Transilvania din cap nu e una cu Transilvania de pe hartă/ Transilvania din cap e Marginea* etc. Revenind, e bine să se ştie că, în viziunea mea, copilăria este o vară eternă şi, ca pură bucurie a făpturii aflată în deplin acord cu elementele, este un triumf al libertății, *noblețea* invocată nefiind altceva decât ceea ce am scris adineaori – *triumf al libertății.* A existat aşa ceva în plin totalitarism?, mă veți întreba intrigați şi eu vă voi răspunde simplu: da, citiți şi vă veți convinge.

–Care este cea mai frumoasă experiență care vă leagă de aceste locuri?

–Este vorba de falansterul experimentat pe pielea noastră de prunci care am reuşit să ne constituim într-o mică confrerie fundamentată pe ideologia, să zicem aşa, socialismului utopic. Experimentul este descris pe larg în poemul *Istoria creşterii şi descreşterii Academiei de Arte Ştiințe şi Meserii,* inclusă în sumarul primei cărți a trilogiei. Dar, dacă stau să mă gândesc mai bine, o experiență fastuoasă a fost chiar scrierea trilogiei.

–Ați publicat şi înainte de 1989, debutul dumneavostra fiind înregistrat în 1981, cu volumul de versuri ***Un munte, o zi****, iar* ***Cartea de la Jucu Nobil*** *a apărut în 1990. Cum ați caracteriza diferenta dintre perioada comunistă şi cea de după 1989, în domeniul publicării cărților?*

–Prima carte mi-a apărut într-adevăr în 1981, dar poate că e bine să se ştie că am ratat debutul în 1976, când Profesorul Mircea Zaciu a propus Editurii Dacia publicarea unui tom consacrat problematicii *jurnalului în literatura română,* realizat în colaborare cu un grup de nouă studenți din promoția mea; eu scrisesem despre jurnalul ca laborator de creație, alții analizaseră jurnalul intim, jurnalul politic etc. Aş fi putut debuta cu un volum de poeme, în 1978, dar a trebuit să aştept patru ani până să apară, apoi a fost imposibil să-mi văd tipărită o nouă carte până la Revoluție. Primul volum din *Cartea de la Jucu Nobil* era gata în 1984, când l-am şi depus la editură, dar a trebuit să vină Revoluția ca să apară. Şi chiar de-ar fi apărut atunci, era pe masa lui Dulea, în decembrie 1989, ar fi avut titlul ciuntit, fără *nobil,* cuvântul deranja cumplit, ce ifose de aristocrat la nenorocit, îşi vor fi spus printre dinți politrucii vremii. Aveam cărți depuse la toate editurile importante din Bucureşti, făceam rare descinderi în capitală, ce-i drept, dar mi-am vizitat virtualii editori măcar o dată pe an, la un moment dat am vrut chiar şi la Junimea din Iaşi să sparg cercul ostilității. În disperare de cauză, prin '86, am încercat, împreună cu alți cinci colegi de-ai mei de promoție (Ion Cristofor, Ioan Moldovan, Viorel Mureşan, Aurel Pantea şi Augustin Pop) – cartea urma să se cheme *şase,* mizând şi pe accentul subversiv al strigătului de avertisment al adolescenților rebeli – să scoatem un volum colectiv, pe spezele noastre, la Editura Litera, dar nici măcar asta nu s-a putut, deşi plătisem taxa de lectură şi primisem calde recomandări din partea unora dintre foştii noştri dascăli, regimul suspecta orice formă de asociere, străduindu-se să o destrame din faşă. Apoi, după Revoluție, am preferat să activez în sistemul editorial mai degrabă decât în cel revuistic şi m-am răzbunat publicând aproape în fiecare an câte o carte, uneori chiar mai multe. Altele sunt obstacolele acum, şi mă gândesc la lipsa de audiență a literaturii române actuale, în rândurile publicului larg, în general, şi a poeziei, în special, pe de o parte, şi la slaba mediatizare a producției actuale de carte românească, media noastră acordând spații generoase şi la ore de maximă audiență mai degrabă fotbaliatorilor şi analiştilor de toate soiurile şi de toate calibrele decât marilor scriitori români contemporani, care nu se reduc nicidecum la trei, patru nume reluate obsedant.

–Cum este în opinia dumneavoastră scriitura noilor generații, referindu-mă aici la cei născuți după 1980?

–Remarc o recrudescență a sentimentului religios, la unii, o poftă de defulare care a generat produse interesante mai degrabă din punct de vedere clinic decât estetic, la alții, experimentarea unor formule estetice exotice bazate pe sisteme de gândire filosofică şi religioasă orientale, o anume naivitate, sau orgoliu nătâng, care unora le dă impresia că ar putea crea eludând efortul de asimilare a tradiției îndepărtate şi a celei recente ş.a.m.d.

–Care este scriitorul dumneavoastra de suflet şi de ce?

–Nu e unul singur, desigur. În copilărie m-au fascinat Mark Twayn, cu Huck Finn al său, dar şi Dickens, ori Selma Lagerlöf, cu Niels Hölgersonn al ei. În adolescență şi prima tinerețe am fost robul ruşilor şi îndeosebi al lui Dostoievski; de la el am deprins gustul pentru dezbaterile morale care implică o participare fără rest, căci meserie am învățat mai degrabă de la Flaubert; o revelație a fost pentru mine descoperirea Virginiei Woolf:

20

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

strălucirea frazei-poem woolfiene care captează în mod miraculos irizările zilei (exterioritatea) şi tenebrele nopţii (interioritatea) n-am întâlnit-o la altcineva şi a existat o perioadă în viaţa mea când nu am lăsat să treacă o zi lăsată de Dumnezeu fără să nu recitesc măcar o pagină din *Valurile*; un şoc a fost lectura *Morţii lui Vergiliu*, romanul lui Hermann Broch, mostră perfectă de manipulare fabuloasă a limbajului; Faulkner m-a învăţat cum să inventezi şi să administrezi un teritoriu imaginar; relaţia cu transcendentul mi-a fost mediată o vreme de scrierile lui Julien Green. O bucurie a reprezentat lectura poemelor lui Elytis. Acum citesc cu plăcere - când am răgazul de a străbate şi alte scrieri decât cele pe care mi le asum ca editor - romanele cu substrat mitologic ale lui Michel Tournier. Şi lista ar putea continua cu cîţiva scriitori români: Eminescu, acela buchisit la seminariile făcute cu Ioana Em. Petrescu, magnific creator de universuri compensatorii, Blaga, cu misterele sale inventate şi cele adevărate, Nichita, cu vârtejele sale verbale studiate cu zel cel puţin un an de zile, căci pusesem pariu cu un amic că am să-mi scriu licenţa pe teme stănesciene, dar şi Caragiale sau Paul Georgescu, autor al cel puţin unei capodopere - romanul *Vara baroc*. Dar să nu uit *Biblia* şi *Dao De Jing*, la care revin mereu.

-Numiţi 5 oameni de cultură actuali care consideraţi că vor rămâne în istoria literaturii. Argumentaţi.

-Mircea Zaciu nu mai e printre noi, iată au trecut şase ani de la plecarea sa dincolo şi vălul uitării pare să-l acopere, aşa cum, de altfel, îmi mărturisea că se teme că se va întâmpla, dar el va rămâne ca un mare prozator (*Teritorii* - relatarea unei experienţe revelatorii dusă până la ultimele consecinţe este o mostră în acest sens), diarist extraordinar (*Jurnalul* său în patru volume este o cronică a *deceniului satanic* - sintagma îi aparţine - de care nimeni interesat de evoluţia literaturii române nu va putea face abstracţie; dar, atenţie, Profesorul a ţinut un jurnal de la vârsta de 14 ani şi eu ca editor sunt extrem de interesat să-l recuperez, probabil că există o clauză testamentară conform căreia el nu va putea fi editat decât după 40 de ani de la dispariţia sa, de vreme ce aceia care au intrat în posesia textelor rămase nu dau semne că ar dori să le valorifice) şi, nu în ultimul rand, un critic şi istoric literar dintre cei mai fini, mai profunzi şi mai sagace. Valeriu Anania - noi ne facem un titlu de onoare din publicarea operei sale literare integrale - este un poet, prozator, dramaturg extraordinar, autor al unei transpuneri a textului biblic într-o limbă română în zi de sărbătoare, publicist şi diarist atent la rumorile zilei, un memorialist sangvin interesat de pluralitate, nu de monovalenţă, va trebui recuperat şi predat în şcoli ca un clasic al literaturii contemporane. Apoi, sunt convins că din şcoala *Echinoxului* vor rămâne în istoria literaturii române nu puţine nume, scriitori complecşi, culţi, profunzi, capabili să se exprime în registre diverse, creatori de universuri imaginare care vor spori şi vor da consistenţă cu siguranţă geografiei culturii româneşti.

-Ca editor, vă trec prin mână nenumărate cărţi. Puteţi numi una care v-a impresionat, dintre cele publicate de Editura Limes? Dacă da, care este aceasta şi de ce?

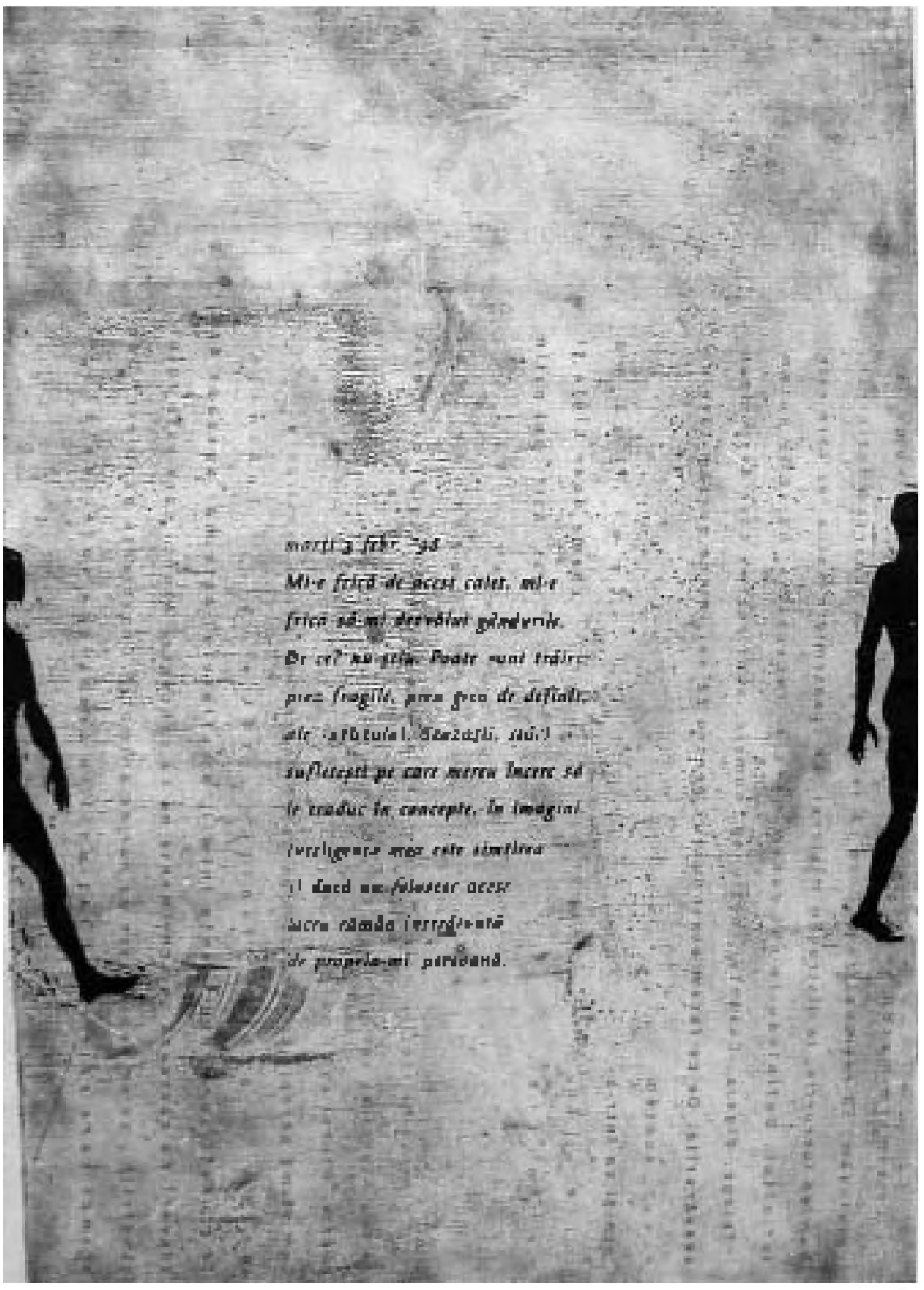
-În cei şapte ani de când fiinţează editura noastră, am scos câteva sute de titluri (peste 500). Îţi dai seama, dragă Ina Inoan, că mi-ar fi greu să menţionez aci, fără teama de a nedreptăţi pe cineva, doar câteva. Am certitudinea însă că multe dintre ele sunt extrem de importante pentru domeniul lor, desigur: literatură, ştiinţe umane şi sociale, religie, literatură pentru copii şi adolescenţi, care sunt şi domeniile noastre de predilecţie, cum am mai spus.

-Având în vedere numărul mare de publicaţii valoroase, atât ale dumneavoastră personal cât şi ale editurii pe care o conduceţi, puteţi menţiona câteva dintre premiile obţinute de-a lungul timpului?

-Premii, da, au fost şi premii, deşi nu ne-am zbătut să le obţinem, într-o ţară ca a noastră unde, se ştie, prima condiţie, necesară nu şi suficientă, ca să obţii un premiu, este să-l vrei. *Fundamentalismul religios şi noul conflict al ideologiilor*, cartea lui Sandu Frunză, a obţinut Premiul Academiei pentru cea mai bună carte de filosofie apărută în 2003. *Cartea de la Jucu Nobil* a trecut de puţin pe lângă Premiul Uniunii Scriitorilor din România, dar a primit un premiu special al Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova. Zeci de titluri au fost distinse cu premii ale Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor (numai anul acesta s-au adunat 13), sau la diferite festivaluri de literatură din ţară şi la saloanele şi târgurile de carte la care am participat. Să nu uităm diplomele de excelenţă pe care editura le-a obţinut pentru stimularea creativităţii sau pentru promovarea literaturii contemporane. Dar, cel mai mare premiu pentru noi este telefonul, scrisoarea sau mail-ul unui om de rând din nu ştiu care colţ de ţară, interesat să intre în posesia unei cărţi apărute la Limes, sau comanda de carte venită de la o bibliotecă publică, alta decât cele care lucrează în mod curent cu noi.

Interviu realizat de

Ina Inoan


morţi şi fără ţară
Mi-e frică de acest calet, mi-e
frică să-mi dezvălui gândurile.
Or ce? nu ştiu. Poate sunt trăire
prea fragile, prea greu de definit,
aer subţirel, tăcerişti, şoapte
suflecate pe care merru încerc să
le traduc în concepte, în imagini
Vorbirea mea este simţirea
şi dacă un filolexer acest
lucru rămâne irecuperabil
de propria-mi pierdere.

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Despre prostie în înțeles criticist. Dacă există

Adrian Costache

Ne propunem în continuare să discutăm, într-o manieră cât mai clară posibil, despre prostie din perspectiva criticismului kantian. Dacă există. Nici nu am notat bine primul rând însă şi am şi deschis calea unor confuzii, adăugând „dacă există". Ce să existe? Prostia? Ştim bine că există căci o întâlnim în fiecare zi pe stradă (unii) sau o manifestăm (alții). Înțelegerea kantiană a prostiei? Într-adevăr, aceasta e un lucru care ar putea fi chestionat. E neverosimil ca un filosof atât de mare ca şi Kant să aibă o doctrină şi despre prostie. Totuşi, nu poți să te angajezi pe calea stabilirii limitelor cunoaşterii omeneşti (şi, deci, a posibilității metafizicii ca ştiință) în scopul de a arăta care dintre problemele asupra cărora şi-au aplecat filosofii de până la el privirile sunt probleme autentice şi care simple visuri de vizionar şi, totodată, să-ți bați capul şi cu ce este prostia. Cu siguranță, am spune noi, dacă ar fi ştiut ceva despre prostie, Kant ar fi ştiut un singur lucru – că trebuie să te fereşti de ea. Atât şi nimic mai mult! În fapt, cui i-ar fi folosit dacă ar fi avut cu adevărat o opinie în acest sens. Lui cu siguranță nu, căci orizontul restrâns şi auster în care trăia şi gândea filosoful (să nu uităm că nu a părăsit niciodată Königsbergul) îl scutea de întâlnirile neplăcute cu proştii. şi nici nouă o asemenea părere nu ne-ar folosi cu adevărat. Nouă, umilii săi urmaşi, ne e mai util să avem de la marele filosof o încercare de deducție a categoriilor sau o doctrină a schematismului transcendental decât o reflecție elaborată asupra unui lucru atât de nimicnic cum e prostia.

Şi totuşi, tocmai în *Critica rațiunii pure* şi tocmai în secțiunea despre judecata transcendentală în genere, într-o notă de subsol, Kant ne oferă ceva ce pare a fi chiar o definiție a prostiei. Iat-o:

„Lipsa de judecată este propriu-zis ceea ce se numeşte prostie, şi o astfel de infirmitate nu poate fi remediată. Un cap obtuz sau mărginit, căruia nu-i lipseşte decât gradul convenabil de intelect şi de concepte proprii acestuia, poate ajunge foarte bine prin instrucție chiar până la erudiție. Dar fiindcă de obicei, în acest caz, lipseşte şi judecata (*secunda Petri*), nu este neobişnuit să întâlneşti bărbați foarte instruiți care, în folosirea ştiinței lor, lasă să se întrevadă deseori această deficiență iremediabilă."[1]

Nu e mult, nu e o doctrină elaborată asupra acestei chestiuni, însă e un început. Ceea ce ne face încă o dată să cădem prosternați în fața ştiinței fără de margini a marelui filosof. Înainte de a face asta însă, să vedem ce vrea să spună efectiv această definiție. Căci, cu siguranță, după ce vom fi înțeles, admirația ne va fi şi mai mare. Dar cum să ne apropiem de ea? Cum să ne apropiem de *Critica rațiunii pure* ca atare?

După cum se ştie, particularitatea proiectului criticist kantian stă în faptul că pentru a explica constituirea cunoaşterii, posibilitățile şi limitele sale, filosoful german propune o viziune *arhitectonică* asupra facultăților de cunoaştere. De aceea, nu vom putea înțelege ce sunt aceste facultăți sau cum lucrează ele fără a înțelege în prealabil modul în care ele conlucrează sau se inter-relaționează. Pentru a surprinde această conlucrare, calea cea mai simplă pe care o putem urma este cea deschisă deja de *Kant şi problema metafizicii*. Conform lui Heidegger orice interpretare a *Criticii rațiunii pure trebuie* să pornească chiar cu începutul acestui text pentru că aici sunt formulate bazele „revoluției coperniciane" propuse de Kant în filozofie. Să citim deci primele rânduri:

„În orice chip şi prin orice mijloace s-ar raporta o cunoaştere la obiecte, totuşi modul prin care ea se raportează la ele nemijlocit şi spre care tinde orice gândire ca mediere este intuiția. Dar această intuiție are loc numai dacă ne este dat obiectul; ceea ce însă, la rândul său, nu e posibil, cel puțin pentru noi oamenii, decât dacă obiectul afectează simțirea într-un anumit mod."[2]

Aşadar cunoaşterea ca atare, fie ea divină sau umană, este în mod esențial intuiție. Diferența dintre ele este dată de faptul că în măsura în care cea din urmă îşi produce singură obiectul de cunoscut (este intuiție creatoare), prima este dependentă de receptivitatea simțurilor. Din această cauză, s-ar părea, intuiția umană nu poate fi decât intuiție *empirică* iar „obiectul" ei, *fenomenul*.

În orice intuiție însă, conform lui Kant, se poate distinge între o *materie* şi o *formă*. Materia este dată de ceea ce corespunde în fenomen sensibilității. Forma, pe de altă parte, este ceea ce sintetizează sau aranjează diversul sensibil în anumite raporturi sau relații. Înțelegem astfel că deşi intuiția umană nu este creativă ca cea divină, actul intuirii ca atare, în măsura în care intuiția este posibilă, presupune ca forma să fie dată dinainte şi să nu aibă nici o legătură cu receptivitatea simțurilor. Reiese astfel că sfera intuiției umane nu se suprapune în totalitate sfera ei intuiției empirice, căci se poate discuta în cazul omului şi de *intuiții pure*.

Pentru Kant, asemenea intuiții pure sunt *spațiul* şi *timpul* pentru simplul motiv că nu caracterizează lucrurile în sine şi că nu pot fi privite ca şi concepte discursive[3].

Aşadar, din cele spuse anterior, procesul cunoaşterii ar părea să aibă loc în felul următor: ceva afectează capacitatea noastră de a primi reprezentări (adică sensibilitatea) şi ne dă în acest fel un divers sensibil organizat spațio-temporal. Avem deja cunoaştere? Nu, chiar deloc. Chiar dacă prin sintezele efectuate de spațiu şi timp diversul intuiției este organizat ca fenomen, acest fenomen este doar *dat* şi nu *gândit*. şi, după cum ne spune Kant:

„Cunoaşterea noastră provine din **două** izvoare fundamentale ale simțirii[4]: primul este capacitatea de a primi reprezentări (receptivitatea impresiilor), al doilea este capacitatea de a cunoaşte un obiect cu ajutorul acestor reprezentări (spontaneitatea conceptelor); prin cel dintâi ne este *dat* un obiect, prin cel de-al doilea el este *gândit* în relație cu acea reprezentare (ca simplă determinare a simțirii). Intuiția şi conceptele constituie deci elementele **întregii** noastre cunoaşteri, astfel că nici conceptele fără o intuiție care să le corespundă într-un mod oarecare, nici intuiția fără concepte nu pot da o cunoaştere."[5]

Ne întrebăm însă, aşa cum la nivelul sensibilității nu există doar intuiții empirice ci şi intuiții pure, la nivelul intelectului nu ar trebui de asemenea să existe pe lângă conceptele empirice şi concepte pure? Această ipoteză este confirmată de CRP:

„... fiindcă există atât intuiții pure cât şi empirice (cum demonstrează Estetica transcendentală), atunci ar putea exista desigur şi o diferență între gândirea pură şi empirică a obiectelor."[6]

Urmându-l pe Aristotel, Kant numeşte aceste concepte pure ale intelectului *categorii*. Dar ce

22

Black Pantone 253 U

sunt aceste categorii? Pentru a putea da un răspuns clar acestei întrebări ar trebui să ne întrebăm înainte ce este un concept ca atare.

Pentru Kant, un concept este o „funcție a unității" ce rezidă în actul de a aranja diferite reprezentări sub una comună. Pentru ca acest act de aranjare să fie posibil însă, trebuie să existe o unitate (un *unu*) dat în prealabil (exact ca spațiul și timpul) sub care diferitele reprezentări sunt gândite. Așa cum observă Heidegger în *Kant și problema metafizicii*:

„În reprezentarea conceptuală, unitatea acestui *unu* trebuie să fie avută în vedere anticipat pentru a putea servi ca standard pentru toate judecățile capabile să determine multiplul."[7]

Categoria sau *conceptul pur al intelectului* nu este altceva decât acest *unu* dat în avans. Dar, după cum ziceam însă, *ideile fără conținut sunt goale, intuițiile fără concepte oarbe*. De aceea, pentru a avea cunoaştere, pe lângă sintezele efectuate de spațiu și timp în intuiție și cea realizată de către concepte în intelect, trebuie să existe ceva care să le pună împreună, adică să reglementeze aplicarea conceptelor la intuiții. Tocmai din această cauză Kant introduce în *Critica rațiunii pure* facultatea de judecare.

„Dacă se defineşte intelectul în genere ca facultate a regulilor, atunci judecata va fi facultatea de a se subsuma regulilor, adică de a distinge dacă ceva stă sub o regulă dată (casus datae legis)."[8]

Însă cum poate face facultatea de judecare posibilă această aplicare? Ce face posibilă aplicarea unui concept la o intuiție?

Dacă ne situăm la nivelul cunoaşterii empirice posibilitatea acestei aplicări devine vizibilă destul de repede. Putem înțelege uşor că, urmând exemplul lui Kant, conceptul de farfurie și intuirea efectivă a unei farfurii sunt omogene datorită *rotunjimii* pe care o au în comun; și tocmai această rotunzime face posibilă aplicarea conceptului la intuiție. Ceea ce vrea să spună că aplicarea conceptului empiric la intuiție este posibilă datorită experienței ca atare.

Poate fi experiența ceea ce face posibilă aplicarea și la nivelul cunoaşterii transcendentale? Cu siguranță nu, căci ar fi lipsit de sens să vorbim aici de experiență. Aşadar, cum este posibilă aplicarea la acest nivel? Răspunsul lui Kant la această întrebare (un răspuns în care, după spusele lui Kant însuși, stă întreaga glorie a științei sale) este după cum urmează:

„E clar că trebuie să existe un al treilea termen care să fie omogen, pe de o parte, cu categoria, pe de altă parte, cu fenomenul, și care să facă posibilă aplicarea celei dintâi la cea din urmă. Această reprezentare intermediară trebuie să fie pură (fără nimic empiric) și totuși pe de o parte intelectuală, pe de altă parte sensibilă. O astfel de reprezentare este schema transcendentală."[9]

O schemă nu este altceva decât o „determinare transcendentală de timp"[10] și tocmai din această cauză face posibilă aplicarea pe care o discutăm. Aşa cum am văzut, categoriile nu sunt altceva decât unități sintetice pure ale unui divers *în genere*. Dar un astfel de divers în genere, adică un divers ce nu are nimic de-a face cu receptivitatea simțurilor, este *conținut* în timp, căci timpul este condiția de posibilitate atât a fenomenelor interne cât și a celor externe – iată ce-l de-al treilea termen, mult căutata legătură dintre intelect și intuiție. O dată cu aceasta, funcția pe care o are judecata în arhitectonica cunoaşterii devine evidentă.

Oricât de satisfăcătoare ar fi, această perspectivă asupra constituirii cunoaşterii ne pune în fața a câteva întrebări. Categoriile sunt *date* iar posibilitatea lor este asigurată de unitatea sintetică a apercepției – acel „Eu gândesc" care trebuie să poată însoți toate reprezentările mele, în măsura în care sunt ale mele. Dar de unde provin însă conceptele empirice? Sunt și ele date? Aceasta ar fi un non-sens.

Să lăsăm totuși această problemă deoparte deoarece sunt și chestiuni mai presante și mai interesante de discutat în acest context – adică într-o revistă de cultură mai degrabă literară. Căci această scurtă expoziție a criticismului kantian, care urmărea să ne ofere o lămurire a definiției prostiei de la care am plecat, pare să o facă pe aceasta, mai degrabă, *totalmente ininteligibilă*.

Dacă schematismul reglementează aplicarea conceptelor pure (regulilor, căci intelectul este facultatea regulilor) la intuiții, iar prostia, după cum am văzut, este „lipsa de judecată" (înțeleasă ca facultate de a subsuma regulilor), reiese clar că trebuie să existe o legătură foarte strânsă între prostie și schematism. Însă cum se manifestă această legătură? Poate fi prostia considerată o consecință directă a funcționării deficiente a schematismului? (În paranteze fie spus, asupra acestei chestiuni în *Critica rațiunii pure* Kant păstrează tăcerea.)

În mod normal, răspunsul la această întrebare, *în ciuda a cât de prosteşte sună*, ar trebui să fie afirmativ. În măsura în care schematismul conceptelor pure ale intelectului este o determinare transcendentală de timp ce face posibilă cunoaşterea ca atare – inclusiv cunoaşterea empirică – o aplicare deficientă a regulilor trebuie să își găsească cauza într-o deficiență în aplicarea schemelor asupra intuițiilor și conceptelor. Dacă, de exemplu, nu reuşim să aplicăm conceptul (regula) de farfurie asupra unei farfurii pe care o avem ca atare în fața ochilor (adică date în intuiție), această nereuşită nu poate fi decât consecința inabilității noastre de a aplica un concept pur al intelectului (dat în avans) asupra unui divers pur dat (din nou în avans) în intuiție. Căci, altfel spus, dacă aș fi fost capabil să efectuez aplicarea aceasta din urmă, atunci ar părea imposibil să nu văd că lucrul (farfurie) care îmi e dat în intuiție și conceptul de farfurie împărtăşesc caracteristica rotunjimii și alte câteva, și, în acest temei, că obiectul intuit de mine este cu adevărat o farfurie. Și aceasta ar trebui să funcționeze fără probleme pentru orice concept sau regulă, chiar și pentru cele morale care, după cum știm, sunt cel mai greu de aplicat.

Însă, putem vorbi cu adevărat de o deficiență în funcționarea schematismului? Poate schematismul să funcționeze, dar să nu funcționeze corect? Pentru a putea răspunde acestei întrebări ar trebui să putem spune cu exactitate ce este o schemă și, mai presus, ce este schematismul. Din păcate însă, aceasta este o „artă ascunsă în adâncimile sufletului omenesc"[11], după cum ne spune Kant. De aceea, și în mod scuzabil, capitolul ce tratează această problemă este unul dintre celea mai confuze din *Critica rațiunii pure* (un text destul de neclar în genere). Și totuși, din ce se poate înțelege, o schemă, pentru Kant, ar părea să fie *metoda* de aplicare a unei reguli (concept), iar schematismul, *reprezentarea* acestei metode de către imaginația transcendentală. Însă, metoda/schema de aplicare a categoriilor la intuiție în genere reprezentată de imaginația transcendentală, după filosoful german se instituie totodată și ca monogramă pentru imaginile ce fac posibilă aplicarea conceptelor sensibile. Aşadar, metoda/schema reprezentată de imaginația transcendentală este un fel de meta- sau arhi-metodă în raport cu imaginile/metodele care fac posibilă aplicarea conceptelor empirice. Ceea ce înseamnă că nu se poate vorbi de o deficiență sau o carență în funcționarea schematismului. Lucrul acesta devine evident dacă aruncăm chiar o scurtă privire asupra științelor, care dau adevăratul orizont al conceptului de metodă. Aici, o cercetare este ceea ce este doar în măsura în care se desfăşoară conform unei metode, și poate fi validată ca cercetare numai întrucât paşii acestei metode au fost urmați cu strictețe. Dacă unul din paşi a fost sărit nu mai poate fi vorba de cercetare științifică deoarece prin aceasta însăşi metoda a dispărut cu totul.

Vorbeam înainte de ambiguitatea înțelegerii kantiene a prostiei. După toate cele discutate, s-ar părea că această ambiguitate ne pune în fața unei situații delicate, livrându-ne unei alternative cu variante în mod egal insustenabile. Căci, dacă prostia e să fie cu adevărat lipsa judecății atunci, prin legătura pe care o are cu schematismul, s-ar părea că nu există proşti în lume. Majoritatea celor pe care îndeobşte îi etichetăm astfel sunt totuși în stare să recunoască o casă ca și casă, o farfurie ca farfurie ș.a.m.d. Iar cei care nu reuşesc acest lucru nu sunt neapărat proşti, ci cazuri patologice. Dacă, pe de altă parte, nu putem concepe faptul că nu există proşti și acceptăm în continuare definiția prostiei formulată de Kant, atunci am fi nevoiți să acceptăm totodată că nici filosoful german nu era neapărat printre cei deştepți, pentru a ne exprima eufemistic. Deoarece nici el nu a reuşit să aplice corect regula coerenței discursului filosofic în extragerea tuturor consecințelor conceptului de schematism transcendental și astfel că nu a văzut că prostia nu poate fi definită ca lipsă de judecată.

Dacă e să existe și o concluzie a acestui web de întrebări și speculații, aceasta este una singură – există un punct până la care forța explicativă a marii filosofii își păstrează vitalitatea; iar acest punct este dat îndeobşte de *cotidianeitate*.

Note:

[1] Im. Kant, *Critica rațiunii pure*, Ed. IRI, Bucureşti, 1998, p.165. De acum încolo CRP.

[2] CRP, p. 71

[3] Pentru o argumentare mai detaliată a motivelor pentru care spațiul și timpul trebuie considerate forme ale intuiției vezi pp. 74 și urm și 80-82 din CRP.

[4] Această afirmație conform căreia există două și numai două izvoare de cunoaştere este una dintre cele mai problematice din CRP. Deoarece câteva pagini mai încolo, când abordează problema conceptelor pure ale intelectului Kant va adăuga o a treia sursă – imaginația transcendentală.

[5] CRP, p. 95. Îngroşările îmi aparțin.

[6] Idem, p. 98

[7] Martin Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1962, p. 55

[8] CRP, p. 164

[9] idem, p. 169

[10] ibidem

[11] CRP, p. 172

Black Pantone 253 U

Clujul meu

Petru Poantă

Sub acest titlu, voi continua în rubrica de față evocarea experienței mele existențiale și intelectuale legată de istoria și geografia unui oraș real și totodată imaginar. Într-o lume pe cale de a-și pierde substanța, eu cred că există locuri fecunde și "vrăjite" unde valorile cresc încă organic. Clujul este unul dintre ele. Orașul acesta, în mirobolanta sa fecunditate, va fi, așadar, tema cărților mele.

Am intrat redactor la revista Steaua în august 1970, imediat după terminarea facultății. În rigorismul birocrației de atunci, asta echivala cu un privilegiu. Şi încă veneam cu repartiție ministerială. Fusese un moment de dereglare a sistemului, o excepție pentru cei cîțiva absolvenți care apucaseră sa se afirme ca scriitori în revistele studențești înființate prin 1968, la Cluj, Bucureşti şi Iași. Clujul mă adopta astfel ca pe un răsfățat al soartei şi unde mai pui că mă chemaseră tot atunci la *Tribuna* D. R. Popescu şi Ion Vlad. În primăvară, mi se întocmise dosar de asistent, dar cred că pentru că nu avusesem funcții în organizațiile politice studențeşti totul s-a anulat. Oricum preferam cariera de scriitor. Eu n-am vocație pedagogică. Deşi mediul academic nu-mi este antipatic şi nici nu mă simt în inadecvare cu studiul sistematic cred că o performanță didactică reală presupune nu doar nişte exigențe speciale, ci şi o anumită psihologie a succesului. Mie, de pildă, îmi lipseşte simțul teatralității. Nu pot juca un rol în public, nu pot deveni un personaj retoric. Oralitatea mea e fragmentară şi imprevizibilă. Un discurs public îmi induce brusc sentimentul ridicolului. Cînd vorbesc în fața celorlalți intimitatea mea e devastată; interioritatea, evacuată. Nu sînt un introvertit şi nici un taciturn, însă confortul spiritual mi-l oferă scrisul şi cititul. Dar să revin: marii profesori sînt rari şi, în orice caz, nu trebuie confundați cu oratorii şi nici neapărat şi întotdeauna cu savanții tobă de carte. Modelul meu e un fel de seducător pentru care limbajul oral reprezintă expresia, elaborată şi spontană totdată, a intimității integrale. O asemenea persoană rămîne o prezență activă şi consistentă în actul vorbirii. El nu doar susține un discurs şi "transmite cunoştințe", ci locuieşte un limbaj pe care chiar atunci îl produce. Îşi textualizează propria-i interioritate saturată de cultură. În spațiul public românesc, această vocație o are, printre puțini alții, Andrei Pleşu. Este un fermecător, în sensul tare al cuvîntului. Vorbeşte, în aparență, "aşezat" şi cumva ritualizat, cu vocea sa de coloratură rafinat-sudică. Fluența limbajului său e însă dinamică şi plină de surprize. Are, printre altele, un geniu al epitetului fulminant şi dizlocator. În desfăşurarea silogismelor sale sclipitoare răsare cîte un cuvînt ca un soi de epifanie lingvistică, dînd textului un vertij luminos, dar funcționînd şi asemenea unei relansator epic. În vorbirea lui Andrei Pleşu există o densitate, materială şi inefabilă în același timp, care nu constă însă în opulență retorică, ci într-o erudiție imaginantă şi analogică. Dar să ne înțelegem: Pleşu nu ostentează prin referințe livreşti. Erudiția e abstrasă în limbaj, constituție însăşi carnația metamorfozată a acestuia. Dincolo însă de valoarea lui paideică, un asemenea limbaj constituie pentru mine un fel de aliment ritualic.

❐

Steaua era atunci ca şi azi o revistă a Uniunii Scriitorilor. Administrativ aparținea de Bucureşti, fiind subvenționată din bugetul Uniunii. Existau nişte avantaje față de publicațiile cu altă subordonare, dar foarte important rămîne prestigiul apartenenței. Măcar simbolic şi fantasmatic, Uniunea Scriitorilor avea totuşi o anume autonomie politică şi administrativă. Deținea chiar cîteva proprietăți, case de odihnă şi de creație. Edita reviste şi îşi înființase o editură, celebra Carte Românească, al cărei director fusese pînă la moarte Marin Preda. Deşi revistă de provincie, *Steaua* purta brandul Uniunii, astfel că ea era cu adevărat vizibilă în mediul cultural clujean, dar şi național. Ea îşi avea însă şi propria-i istorie, cu momentul ei de glorie din deceniul şase. De la întemeiere, prin redacția ei s-a perindat destul de multă lume, însă, relativ repede, s-a format şi un nucleu stabil polarizînd nişte aspirații comune ale unor tineri poeți şi redactori: A.E. Baconsky, Aurel Rău, Victor Felea, Aurel Gurghianu, Leonida Neamțu şi Petre Stoica (un fel de redactor-corespondent pentru Bucureşti). Ei încercau să se constituie ca o grupare poetică, dar fără a îndrăzni lansarea publică a unui manifest programatic. Într-o perioadă în care poezia se degradase aproape integral, reducîndu-se la reportajul versificat, respectiv la glorificarea "vieții noi" şi a partidului în formule clişeizate şi standardizate, aducînd mai curînd a parodie, poeții aceştia propun o reîntoarcere la lirism, adică la subiectivitatea prin ceea ce ei numesc confesiunea prin peisaj. Aşa de aberant era peisajul literar al anilor '50 încît nişte naive şi modeste poetic pasteluri puteau nu doar să

părà inovative, ci chiar scandaloase. Intenția de frondă a steliştilor a devenit oficială la Congresul Scriitorilor din 1956 cînd A.E. Baconsky, Aurel Rău, Victor Felea şi Aurel Gurghianu l-au atacat deschis pe Dan Deşliu, una dintre vedetele principale ale proletcultismului autohton şi, probabil, cel mai sprințar corupător al poeziei. Animatorul surprinzătoarei infamii fusese A.E. Baconsky, redactor şef la *Steaua* atunci şi în jurul căruia se coagula mica grupare. Noua orientare a poetului, într-un context pe care îl intuise eronat ca favorabil, venea însă şi dintr-o conştiință vinovată şi dintr-un complex al complicității, căci el însuşi, în primele volume, se exhibase ca un harnic şi înspăimîntător proletcultist. Baconsky era în fond un parvenit tipic al epocii, dar autoritatea şi prestigiul lui în cadrul grupului nu se datorau atît poziției sale în sistem, cît unor competențe intelectuale şi unor calități de leader reale.

❐

24

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Eu nu l-am cunoscut personal pe A. E. Baconsky. Plecase din Cluj încă din 1959, iar în capitală, în anii '70, în lumea literară şi artistică avea deja faima unui dizgraţiat al regimului comunist. Altminteri era liber profesionist, scria şi publica o literatură complet dezideologizată, traducea din marii poeţi universali şi călătorea în Occident. În percepţia distorsionată a epocii, el apărea însă ca o victimă a sistemului şi nicidecum ca un eventual privilegiat. Printre stelişti, în 1970, cînd era încă în viaţă (a murit la cutremurul din 1977), devenise o figură aproape mitizată. El reprezenta fondatorul, precum şi iniţiatorul şi legitimatorul direcţiei neomoderniste pe care revista şi-o asumase din pornire, timid şi camuflat la început, dar tot mai vizibil şi mai consistent pe măsură ce contextele ideologice deveneau mai tolerante. Victor Felea şi Aurel Gurghianu, îndeosebi, îşi dezvoltaseră relaţia cu poetul într-un fel de admiraţie cultică. Dar, dincolo de prestigiul în mare parte real al scriitorului, steliştii cultivau modelul Baconsky mai curînd dintr-un complex al provincialismului. În anii '50, tînărul Baconsky, agreat de oficialităţi, avea în viaţa cotidiană a Clujului comportamentul unui nonconformist. În vremea lodenului, a pufoaicei şi salopetei, a şepcii şi a bascului din pîslă, vestimentaţia sa surprindea prin eleganţă. Purta costume la comandă din stofă fină, cravată asortată şi cămăşi din mătase chinezească. Dezvăluia astfel oraşului stilistica unei discrete mondenităţi însă şi o imagine idealizată a unui alt fel de scriitor: deprovincializat, căci decomplexat; prosper şi rafinat, trăind în "cea mai bună dintre lumile posibile". Acest sindrom al distincţiei şi al diferenţei, defulat într-o remarcabilă scenografie a vestimentaţiei, l-a preluat poetul Aurel Rău (succesorul lui A.E. Baconsky la conducerea revistei) şi, parţial, Aurel Gurghianu.

❐

La începutul carierei sale literare la "Steaua", A.E. Baconsky era un intelectual instruit, destul de bine iniţiat în literatura română şi universală. Ca poet, se afirmă obedient, adoptînd fără ambiguităţi ideologia şi clişeele din poezia anilor '50, fără a fi însă deloc inocent. În paralel, încearcă scoaterea revistei din marasm, mai ales prin publicarea unor traduceri din scriitori străini sau a unor personalităţi canonice din literatura română. Apoi, în a doua jumătate a deceniului şase, se consacră schimbării la faţă a propriei poezii, deschizînd o polemică cu retorica formalistă şi şabloanele proletcultismului. Dar Baconsky nu este un inovativ. Mircea Martin, poate cel mai generos comentator al său, îi supraevaluează lirica din această perioadă. Reflexivă şi evocatoare, ea mizează de fapt pe o anumită solemnitate a discursului şi pe o atmosferă cvasi-enigmatică, una care avea să fie mult mai pregnantă, baroc-fastuoasă, în prozele esteticizante din *Echinoxul nebunilor*. Abia cu poemele din *Cadavre în vid,* din 1968, imaginarul autorului se modifică radical. Viziunea asupra civilizaţiei contemporane şi asupra omului desacralizat este una apocaliptică. Volumul a avut un impact extraordinar, iar regimul său imagistic, într-un registru preponderent coşmaresc, a alimentat semnificativ imaginarul multor poeţi din anii următori. Personală şi diferită faţă de criteriul poetic dominant pînă la generaţia optzecistă, a lui Mircea Cărtărescu, rămîne însă concepţia despre poezie. Primul eseu din lucrarea mai amplă *Schiţă de fenomenologie poetică* se numeşte *Declinul metaforei,* fiind în intenţia autorului un fel de manifest. Este dezavuată aici direcţia ermetizantă a modernismului, identificată în metaforismul excesiv. Concret însă Baconsky se răfuieşte cu metafora ornamentală, respectiv cu discursul de tip poetizant, pledînd pentru "nuditatea vibrantă" a limbajului. Metafora ar trebui să fie doar "un element al ritmului interior", întrucît "epoca noastră e mult prea agitată, prea răvăşită de porniri contrare, prea bîntuită de nelinişti, de umbre, de spaime şi de stafii pentru a fi compatibilă cu metafora". Poetica aceasta afirma, pe de altă parte, caracterul non-mimesis al poeziei, revendicîndu-se de la marele modernism european. Am comentat-o în *Dicţionar de poeţi,* aşa că nu revin. Mă întreb, totuşi, dacă denunţarea, nu lipsită de ambiguităţi, a metaforei nu era cumva un atac indirect la teoria lui Lucian Blaga despre metaforă. În interval clujean, cel puţin, Baconsky avea obsesia lui Blaga, contemporanul său indezirabil. Ideea declinului, respectiv a limbajului nud, ar putea fi şi reacţia unui orgolios, căci, altfel, lirica sa din anii '60 e înţesată de metafore, multe de-a dreptul decorative. Oricum, în logica metamorfozelor ulterioare ale poeziei româneşti, eseul lui Baconsky figurează ca un soi de profeţie şi anticipă în unele privinţe tipologia lui Gheorghe Crăciun din *Aisbergul poeziei.*

❐

A.E. Baconsky a fost aşadar redactor şef la revista *Steaua* pînă în 1959. Astăzi o asemenea funcţie nu înseamnă mare lucru. În perioada comunistă, însă, nu doar că era bine plătită, dar îl situa pe ocupantul ei într-o relaţie privilegiată cu puterea. Un redactor şef aparţinea în fond nomenclaturii, fiind asimilat condiţiei de activist de partid superior. Nu oricine avea acces la această funcţie. Criteriul principal al promovării nu îl constituia neapărat competenţa profesionlă. În anii '50, în special, devoţiunea faţă de partid era esenţială. În spaţiul culturii, parvenitii epocii sînt toţi nişte proletcultişti. Unii, se pare, mai degrabă simulanţi, precum A.E. Baconsky, care s-a putut recicla rapid, o dată demis. Revistele de cultură, atît din capitală cît şi din provincie, au fost totuşi conduse de scriitori profesionişti, dar în general minori cel puţin pînă în anii '70. În provincie, A.E. Baconsky rămîne personalitatea cea mai consistentă din anii '50. El a îmblînzit funcţia de şef şi a construit o redacţie eficientă, cu o ambianţă literară pregnantă, unde s-au putut dezvolta atît conştiinţa estetică, cît şi un anume nonconformism care întreţineau pervers şi ironic duplicitatea scriitorului. A.E. Baconsky devenise fascinant în mica sa comunitate, reuşind să creeze revistei o imagine diferită şi întrucîtva luminoasă într-o lume al cărei ideal îl constituiau omogenitatea şi uniformizarea. Nu se impune neapărat ca autoritate administrativă. Are stil şi stîrneşte, printre administratorii săi plini de iluzii, obscure reverii aristocratice. Ca literat, reactivează modernismul, receptiv la valorile culturii universale, dar se identifică fantasmatic cu un model uman şi societal anacronic. Trăieşte fastuos şi ceremonios, cu sentimentul melancolic al inadecvării la epoca sa. Aflat în Bucureşti, din 1959, îşi cultivă cu orgoliu această identitate cvasi-imaginară, trăind însă discret, într-un cerc restrîns de prieteni, şi consacrîndu-se unei opere eliberate de influenţa ideologiei. Prezenţa sa începe să capete conotaţiile unui simbolism al subversiunii. Redactorul şef din intervalul clujean s-a metamorfozat astfel într-un personaj uşor enigmatic, abstras într-o existenţă culturală ritualică. Traduce acum masiv din lirica universală, despre ai cărei reprezentanţi scrie nişte sclipitoare profiluri sintetice. Totul a fost cuprins apoi în monumentala *Panoramă a poeziei universale contemporane* din 1972. Lucrarea aceasta îl decontextualizează definitiv, iar poetului "luptei de clasă" din primele volume i se substituie integral imaginea hieratică a unui destin excepţional.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Dandy versus cool (este omul "cool" un dandy contemporan?)

Carmen Săndulescu

Păstrând proporțiile şi fără pretenția de a emite adevăruri absolute, putem spune că o parte dintre cerințele codului dandy se regăsesc, fără prea mari eforturi, în standardele şi preceptele a ceea ce s-ar putea numi modelul „cool". Cuvântul există în engleza britanică, inclusiv cu sensul de „calm, netulburat, cu sânge rece", dar el a pătruns în miezul fierbinte al modei pe filieră americană.

De fapt, dacă cercetăm dicționarele lucrurile sunt ceva mai nuanțate. În *Ninth Webster's New Collegiate Dictionary* (Springfield: Merriam-Webster Inc. Publishers, Massachusetts, U.S.A.) găsim două sensuri ale adjectivului *cool*. Primul îşi are echivalentul în cuvântul „răcoros", celălalt trimite la „lipsa de emoție sau entuziasm, indiferență". În anumite ocazii, el poate căpăta şi rol de substantiv, cu sensul de „încredere în sine, emancipare".

Ca adverb, „cool" indică o manieră degajată, nonşalantă de a face lucrurile, după cum aflăm din acelaşi dicționar.

Voga stârnită în jurul acestui nou ideal poate fi şi este adesea contestată, dar nu poate fi ignorată. În reviste frumos colorate, în cărți care-ți oferă rețeta sigură a succesului sau a fericirii, în emisiuni de radio şi de televiziune, pretutindeni ni se recomandă să avem o atitudine „cool", cu toate derivatele ei. De unde rezultă o primă mare deosebire: dacă, pe vremea lui Oscar Wilde, îmbrățişai stilul dandy ca să ieşi în evidență, „să-l epatezi pe burghez", astăzi s-ar zice că este oarecum obligatoriu să fii *cool* dacă vrei să te integrezi în noul val.

Să ducem comparația mai departe, luând, punct cu punct, coordonatele esențiale ale unui dandy şi încercând să le găsim echivalentul în modelul generațiilor tinere de astăzi.

Nonşalanță – este, fără doar şi poate, o condiție *sine qua non*, în ambele cazuri. Poate chiar de la această asemănare izbitoare a şi pornit încercarea de a găsi un filon comun.

Rafinament – Aici apar diferențe notabile între elegantul *dandy* şi tânărul *cool* al timpului contemporan. Modelul *cool* presupune cel mai adesea o doză minimă de vulgaritate şi brutalitate. Limbajul *cool* a pătruns şi în cultură, mai cu seamă în teatru, în proză şi în muzică.

Cultură – Un dandy care nu este stăpân pe tainele culturii, care nu ştie să se joace cu ele spre deliciul şi admirația celor din jur nu există.

Asemenea subtilități au ieşit din modă. Personajul *cool* trebuie să se mişte bine în materie de cultură mondenă, să fie în centrul can-canurilor sau aproape de ele. Nu i se cere să-l fi studiat pe Homer sau să citeze din marii filosofi germani. Dacă s-ar aplica asemenea criterii, numărul vedetelor a căror imagine ne asediază din toate părțile ar scădea drastic.

Eleganță – Dacă perspectiva contemporană asupra rafinamentului s-a schimbat mult față de cea a sfârşitului de veac 19, în cazul eleganței evoluția a fost cu adevărat radicală. Şi totuşi, un dandy adulat al vremii lui Wilde şi-ar găsi uşor locul în lumea artei de astăzi, numai că extravagațele sale nu ar mai mira şi nu ar mai şoca decât într-o foarte mică măsură. Ele s-ar pierde în marea masă a extravaganților de pretutindeni şi n-ar mai constitui decât un subiect pentru o ştire sau pentru o imagine televizată, în marele caleidoscop informatic al lumii.

Indiferență superioară – Se regăseşte la ambele cazuri, din belşug. Şi pentru personajul *dandy* şi pentru cel *cool* ea face parte din chiar definiția stilului.

Afectare – S-ar părea că şi aceasta este o trăsătură comună. Este sigur că stilul *dandy* presupunea o doză mai mare sau mai mică de afectare. În privința stilului *cool*, cred că aici avem de-a face cu o afectare ascunsă. Aparent, din toate părțile curg îndemnuri în favoarea naturaleții. „Fii tu însuți!" este una din lozincile pe care, într-o formă sau alta, le auzim cel mai des. Şi totuşi, restul recomandărilor sunt la polul opus. Ți se spune că, dacă vrei să reuşeşti, e obligatoriu să zâmbeşti, să fii calm, să procedezi aşa şi numai aşa, să-ți aranjezi casa aşa şi numai aşa, să mănânci aşa şi numai aşa, să te porți cu cei din jur aşa şi numai aşa. De unde rezultă, logic, că nu trebuie să fii tu însuți ci să viețuieşti în conformitate cu ni şte rețete. De-aici până la afectare nu e decât un pas.

Egoism sau nepăsare față de problemele altora – Aici avem de-a face cu o atitudine care este proprie vedetelor din orice vreme, s-ar zice. Prin urmare, fie că te doreai *dandy*, fie că tânjeşti să fii *cool*, detaşarea față de orice fel de probleme este obligatorie. În ce măsură detaşarea este sau nu o formă de egoism – iată o problemă care nu face obiectul acestui articol şi care, oricum, a fost şi este dezbătută intens. (Evident, nu includem în discuție persoanele care îşi datorează celebritatea înaltei lor spiritualități.)

Narcisism – Este o trăsătură de caracter care i-a fost mult reproşată lui Wilde şi, în general, tuturor celor care cochetează cu muzele. Celor care doresc să afle unul dintre răspunsurile implicite la această acuză, le recomand volumul de poeme în proză şi povestiri de Oscar Wilde, apărut la Editura Paralela 45 în 2004. Pe de altă parte, nu cred că adepții stilului *cool* pun prea mult preț pe narcisism, pentru simplul motiv că miturile antice nu mai sunt studiate cu atâta acribie ca în epoca lui Wilde.

Siguranță de sine – Aici avem de-a face cu o piatră de încercare pentru ambele categorii. Un dandy care vădeşte cea mai mică urmă de nesiguranță de sine se descalifică automat. Aserțiune egal valabilă şi pentru omul *cool*. Emisiunile, revistele, cărțile, reclamele despre care vorbeam mai sus debordează de rețete menite să ne sporească încrederea în forțele proprii.

Revoltă estetică – În cazul contemporanilor lui Wilde, atitudinea de revoltă estetică este uşor de sesizat şi de înțeles. Epoca victoriană, cu puritanismul şi ipocrizia ei, era un teren cât se poate de favorabil revoltei. Păstrând proporțiile, putem spune acelaşi lucru despre oricare dintre epoci, chiar dacă puritanismul a devenit astăzi un fel de exponat de muzeu. Ar mai fi nevoie poate de o precizare: standardele estetice ale unui *dandy* sunt oarecum evidente sau sunt acceptate întrucât au devenit deja istorie, în vreme ce reperele unei vedete *cool* par să țină mai degrabă de anti-estetic, ca într-un fel de *remake* al esteticii urâtului.

Conştiința deriziunii condiției umane – În cazul adevăratelor modele – cum este, de pildă, Oscar Wilde – ea naşte vorbe de duh memorabile. Stârnite nu doar din scânteieri de spirit, ci şi dintr-o cunoaştere profundă a culturii, după cum spuneam. Personajul *cool* este mai degrabă adeptul cinismului, pe care-l îmbrățişează fie dintr-un simplu capriciu al modei, fie ca să şocheze (cum făceau cel mai adesea şi adepții stilului *dandy*).

Vederi democratice – Stilul *dandy* era apanajul unei caste în care femeile nu prea aveau acces. E drept că celebritatea dura mai mult în acele vremuri, dar ea se învârtea în ni şte cercuri închise, undeva între Paris, Londra şi Coasta de Azur. Interesant cazul lui Wilde, în care celebritatea revine în forță, după mai bine de un veac de la moarte.

Când spui *cool*, spui democrație. Stilul face ravagii printre bărbați şi femei deopotrivă. Nu se pune problema nici unui fel de discriminare.

Este considerat foarte *cool*, de pildă, să tratezi homosexualitatea sau lesbianismul ca pe ceva extrem de natural. E drept că vedetele *cool* au o viață scurtă, dar foarte intens mediatizată în schimb.

În articolul *Farmecul discret al nefericirii* din revista *Dilema Veche*, Vintilă Mihăilescu scrie câteva rânduri care cred că reprezintă cea mai potrivită concluzie. Citându-l pe Pascal Bruckner, autorul ajunge la concluzia că „astăzi e imoral să nu fii fericit". şi adaugă: "imaginea *cool* a realizării s-a impus deja cu aceeaşi forță constrângătoare şi se foloseşte de orice recuzită simbolică aptă să o susțină. Limbajul corpului este cel mai la îndemână şi cel mai ieftin, aşa încât corpurile se exprimă *cool* pe stradă, de parcă ar striga păzea! şi vai de cel care, în acest context, le stă în cale, neştiind sau nevrând să fie *cool* la rândul său!"

26

Black Pantone 253 U

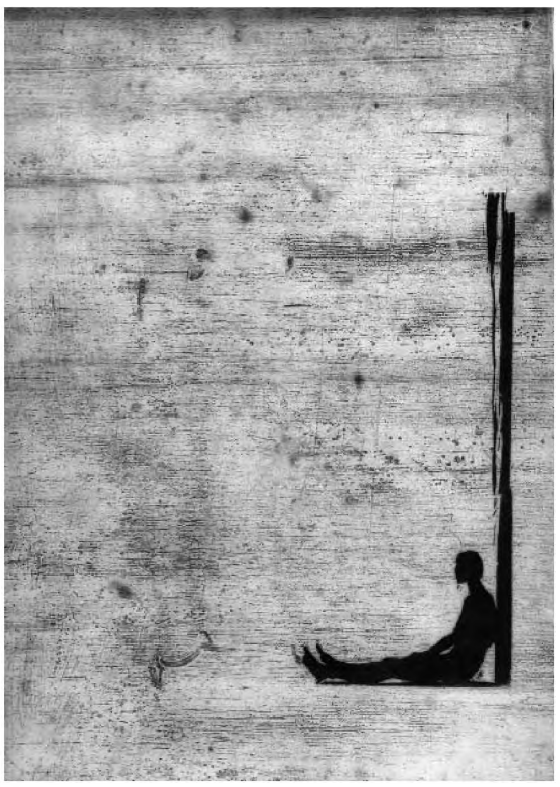
Echinox?

În acalmia verii, un eveniment de presă creat de revista *Echinox*, în criză evidentă de idei, ambiționează să facă să curgă multă cerneală. Despre ce este vorba? Numărul 3-6/ 2006 al revistei clujene este dedicat *Stării actuale a Universității*.

Redactorii revistei procedează la un rechizitoriu fără mănuşi (şi sub centură) la adresa Universității „Babeş-Bolyai" şi a stării de lucruri din Facultatea de Litere clujeană, alcătuind o listă de „probleme" şi propunând „soluții". Membrii redacției doresc un răspuns din partea Universității, un dialog, certitudini. Personal, cred că nu îl vor avea, pentru că numai Dumnezeu le-ar putea da redactorilor revistei răspunsuri pe măsura problemelor ridicate. Semnatarii articolelor dau la iveală nişte frustrări care, în adâncime, sunt provocate mai degrabă de starea societății româneşti, decât de ceea ce se întâmplă azi în interiorul Universității clujene. Astfel, Universitatea şi Literele devin țapi ispăşitori pentru situația învățământului secundar din România, pentru prețul chiriilor pe care redactorii revistei le plătesc cu greu, pentru prețul ştrudelului pe care unul din semnatarii articolelor se gândeşte de două ori dacă să şi-l cumpere sau nu...

Cine ar dori să scrie obiectiv despre Universitatea „Babeş-Bolyai" ar trebui să se refere la întreaga ei evoluție din '90 încoace, la celelalte universități din țară, din străinătate... Aşa cum prezintă lucrurile acest număr al *Echinoxului*, nu există nici măcar un singur aspect pozitiv care să fie pus în evidență, ceea ce, din punctul de vedere al necesarei obiectivități jurnalistice, este suspect. Problemele prezentate sunt desprinse atât de contextul universitar european cât şi de cel socio-economic românesc şi au, pentru cititorul din afară, mai degrabă aerul unor răfuieli personale.

Nu doresc să intru în amănuntele acestei revărsări umorale, pentru că nu cred că o dispută pe tema universității, în termenii în care pun problemele redactorii *Echinoxului*, ar fi productivă. Cele ce urmează sunt doar o opinie



de fost echinoxist. Pot să spun că datorez *Echinoxului* şi spiritului echinoxist mai mult decât datorez Facultății de Filologie pe care am absolvit-o. *Echinoxul*, adică spiritul încetățenit de Ion Pop, Ion Vartic, Marian Papahagi. *Echinoxul*, un anume fel de a-ți purta spinarea dreaptă prin lume, de a înțelege actul cultural în noblețea şi gratuitatea lui...Mi-ar trebui pagini întregi pentru a scrie tot ce înseamnă pentru mine *Echinoxul*, sub al cărui titlu scria „revistă de cultură". Atunci când cultura purta botniță, când cuvintele aveau altă valoare şi greutate. Astăzi, pe *Echinox* nu mai scrie „revistă de cultură", ci „revistă a studenților din UBB". Şi ei, redactorii, sunt liberi să scrie tot ce le trece prin cap, ceea ce e posibil să fi produs o pierdere a „greutății cernelii pe hârtie". Şi revista apare cu sprijinul Consiliului Local Cluj-Napoca. Nu voi merge atât de departe încât să mă întreb de ce *Echinoxul* înjură Universitatea pe banii Consiliului Local. Nu ştiu să deslușesc asemenea ițe. Permiteți-mi doar să nu fiu de acord cu folosirea cuvântului „bani" la tot pasul în *Echinox* (nu întâmplător, banii pe care Universitatea nu îi dă revistei, v-ați prins?), banii de salarii, bani de chirie, banii nu ştiu care... un mercantilism făcut de pe pozițiile cuiva care aşteaptă ca aceşti bani să cadă din cer... Permiteți-mi doar să nu fiu de acord cu atacul la persoană în *Echinox*, mai ales făcut de o manieră neprofesionistă din punct de vedere jurnalistic (credeți, domnilor redactori ai *Echinoxului*, că e suficient de valabil criteriul „din câte mi s-a spus" pentru a incrimina pe cineva? nu trebuia, oare, un reportofon?). Şi permiteți-mi, în cele din urmă, să afirm că eu am făcut parte din gruparea altei reviste care se numea tot *Echinox*, o revistă de cultură, care publica scriitori interzişi, scria despre cărți interzise şi ai cărei redactori aveau un alt fel de curaj, nu acela de a arunca o piatră în lac aşteptând să o scoată alții, conducerea Facultății de Litere sau a Universității „Babeş-Bolyai", spre hazul semidocților de toate categoriile... Să reprezinte oare acest număr al *Echinoxului* o modalitate subtilă de a atrage candidați către Litere şi Universitate, în preajma noului an universitar?

În urmă cu un an-doi, un prieten, fost echinoxist, trăitor astăzi în Germania, mă întreba într-un mail dacă mai există solidaritatea echinoxistă. Am răspuns că nu prea, sub influența diverselor dispute la care am asistat, provocate de *Dicționarul Echinox*, de pildă. Nu credeam însă că voi ajunge eu însămi să mă desolidarizez de *Echinox*, rămânând cu un gol în inimă şi cu o durere de iubire trădată. Şi pot să afirm acum, în nume personal, că nu mai există nici *Echinoxul*, o revistă care a fost decenii de-a rândul unul din vârfurile de lance ale culturii româneşti. Poate oare un grup care se consideră elită să folosească acest nume şi tot ce înseamnă el pentru a iniția nişte dispute păguboase, care nu servesc nimănui? Se mai poate numi această revistă *Echinox*?

Scriu aceste rânduri cu ultimul număr al aşa-zisului *Echinox* în față şi, nu ştiu de ce, gândul mă duce la Marian Papahagi, unul dintre întemeietorii revistei, şi un om despre care cred că se poate spune că şi-a dat viața pentru Universitatea clujeană. Şi mă-ntristez cumplit.

(Letiția Ilea)

Le Monde diplomatique în România

Ce poate rezulta din încrucişarea unui lunar franțuzesc, reputat în comentariul social şi politic, şi sigla principalului săptămînal de investigații bucureştean? În piața media autohtonă, ediția românească din *Le Monde diplomatique*, „garantată" şi recomandată de Grupul de Presă Cațavencu, a ajuns, în august, la numărul 5. Şi cum mi-am cheltuit în cel mai agreabil mod banii şi clipele citind-o încă de la primul număr, am hotărît că e cazul – dacă nu cumva ați descoperit-o deja – să vă propun revista în acest reactiv.

Condusă de redactorul şef Cristian Teodorescu, prin o parte a articolelor sale, *Le Monde diplomatique* are priză la spațiul public românesc: pe lîngă editorialul *Țara demisiilor* şi telearticolul *Excepția normalității* (... în jurnalul de ştiri de pe TVR2), semnate de redactorul şef, întîlnim în ultimul număr excelente analize scrise de Cristian Pîrvulescu (*Mirajul descentralizării*) şi de Remus Cernea (*Separarea statului de biserică în România*). Cealaltă parte, consistentă, a sumarului o reprezintă reportajele, anchetele şi studiile preluate din ediția franceză a *Le Monde diplomatique*: „dosarul" vedetă e dedicat verii incendiare din Orientul Apropiat, crizei din Liban şi Israel, din Cisiordania şi Ghaza. Alain Gresh, Gadi Algazi şi Laila El-Haddad oferă o perpectivă caldă, emoționantă a problemelor palestinienilor (în jurul cărora „lumea se închide") şi asupra resorturilor economico-religioase care au generat războiul din Liban, bombardarea oraşelor din nordul Israelului, implantarea unor noi coloni evrei în *Cisiordania, noul „Est Sălbatic" al capitalismului israelian*. Ghicim concordanța dintre *politica* revistei şi cea a guvernului de la Paris, o implicare umanitară, „diplomatică" în stingerea agresiunilor – ceea ce nu poate decît să ne convină după bombardamentul informațional pro israelian şi în favoarea politicii de forță a Statelor Unite. Abia din imaginile filtrate succesiv, suprapuse vom recompune şi înțelege întregul. Care nu este monocolor, nu poatra turban şi nici chipă.

Excelente paginile 30-31 de prezentare a ultimelor apariții editoriale în România şi în lume. La fel, eseul scriitorului englez John Berger despre documentaristul şi „ştiristul" Pasolini, prilejuit de lansarea pe DVD a filmului din 1963 al acestuia, *La Rabbia*. De citit neapărat *„Furia" lui Pier Paolo Pasolini*.

(Ştefan Manasia)

Black Pantone 253 U

Good-Bye, Mickey Spillane

Ing. Licu Stavri

■ La 88 de ani a încetat din viață autorul de romane polițiste Mickey Spillane, considerat, pe vremuri, de către criticii realist-socialişti, cel mai tipic reprezentant al şcolii cinice şi decadente a romanului popular occidental. Într-adevăr, protagonistul majorității cărților sale, Mike Hammer, e un 'dur' şi un supraviețuitor în jungla urbană a primei jumătăți a secolului XX, dar nu manifestă cinism decât față de răufăcători (pe care nu ezită să-i trateze cu propriile lor metode) şi față de cei îmbogățiți prin metode ilegale. Mike Hammer este şi idolul femeilor, pe care le tratează cu un amestec de brutalitate şi tandrețe ce le merge la inimă. Iată câteva date din biografia acestui autor netradus şi necunoscut în România, spicuite din articolul lui John Sutherland din *The Guardian*: Născut într-o familie de irlandezi-americani din New Jersey, Mickey Spillane a urmat şcoala în Brooklyn şi a fost, pentru scurtă vreme, student la Kansas State College. În anii depresiunii economice a lucrat, printre altele, ca salvamar în Long Island, ceea ce i-a dat prilejul să cunoască o mulțime de doamne şi domnişoare. În 1935 a început să trimită povestiri revistelor elegante, dar, fiind rar publicat, a fost nevoit să-şi pună talentul în slujba industriei de benzi desenate, scriind pentru *Captain Marvel, Captain America, Superman, Batman*. S-a specializat în scrierea unor romane scurte într-un interval minim de

timp, la comanda editurilor de *pulp fiction*: *I, the Jury* (Eu, juriul) a fost aşternut pe hârtie în numai nouă zile. A doua zi după atacul japonez de la Pearl Harbor din decembrie 1941, M. Spillane s-a înscris ca voluntar în forțele aeriene ale marinei SUA, lucrând, în acelaşi timp, ca agent sub acoperire pentru FBI. După demobilizare, a lucrat la circul "Barnum and Bailey", experiență prelucrată literar în romanul din 1952, *The Girl Hunters* (Vânătorii de fete). După război, întrucât proza scurtă din reviste pierdea terenul în favoarea romanelor populare de 25 de cenți, Spillane a scis prompt *I, the Jury*, în stilul dur, inconfundabil, al revistei *Black Mask*, înfloritoare în anii treizeci. Se poate spune, aşadar, că Spillane aparținea şcolii lui Raymond Chandler, Dashiel Hammett şi Ross Macdonald, numai că era mai degrabă disprețuit decât simpatizat de aceştia, din cauza caracterului prea vădit comercial al prozei sale. Spillane însuşi recunoaşte influența unui singur autor de romane polițiste, azi uitat: John Carroll Dally, creatorul investigatorului Race Williams. După acest model de personaj, Spillane îl inventează pe Mike Hammer, justițiar încrâncenat, vânător de fuste, băutor de whiskey şi inamic neînduplecat al comuniştilor, răspunzând unei cereri de *machismo* foarte evidentă pe piața literară americană. În seria astfel inaugurată apar romane ca *Vengeance Is Mine* (Răzbunarea îmi aparține, 1950), *My Gun Is Quick* (Pistolul mei trage repede, 1950), *The Big Kill* (Uciderea cea mare, 1951), *Kiss me Deadly* (Dă-mi un sărut mortal, 1952). Se estimează că romanele lui Mickey Spillane s-au vândut, în total, în peste 2000 de milioane de exemplare. În anii optzeci, şapte din cincisprezece titluri ale celor mai bine vândute cărți din America din toate timpurile îi aparțineau lui Mickey Spillane. Romanele care-l au ca protagonist pe Mike Hammer sunt scrise în forma unui monolog oral, într-un stil colocvial direct. Spillane credea în puterea primelor fraze de a-l captiva pe cititor şi de aceea aproape toate romanele sale debutează cu câte o scenă violentă. Multe au servit drept punct de pornire pentru scenariile unor filme prea puțin interesante din punct de vedere artistic (poate cu excepția ecranizării lui *Kiss Me Deadly* de către Robert Aldrich în 1955). Mai bune au fost serialele de televiziune, dintre care cel mai recent, cu Stacy Keach în rolul uni Mike Hammer mult îmblânzit, a fost programat şi pe micile ecrane româneşti. Între 1950 şi 1961, Mickey Spillane, devenind mebru al sectei Martorii lui Jehova, n-a mai scris romane. A revenit în 1961, cu episodul considerat cel mai reuşit din seria Mike Hammer, *The Deep* (Adâncurile). Pentru deceniul şapte, Spillane a creat, însă, un nou erou, pe Tiger Mann, lansat prin romanul *The Day of the Guns* (Ziua revolverelor, 1964). Mann este un "agent secret" care îl prefigurează pe James Bond, de fapt primul dintre cavalerii cruciadei anticomuniste, iar Spillane s-a chiar plâns că Ian Fleming i-ar fi furat ideea. După o altă întrerupere a procesului de creație, romancierul şi-a reluat activitatea, dar nici noile cărți din seria Mike Hammer, nici cele din seria Tiger Mann nu au mai avut succesul de odinioară. Spillane se considera un super-patriot şi s-a bucurat de prețuirea altor anti-comuniști notorii: John Wayne i-a dăruit un Jaguar XK140, iar Ayn Rand (o scriitoare deosebit de interesantă, despre care va trebui să informăm cititorii la un moment dat) le-a recomandat discipolilor stilul lui frust. Aşadar, Mickey Spillane (9 martie 1918 - 17 iulie 2006).

■ În cadrul festivalului de zece zile din Londra, prilejuit de centenarul lui Şostakovici, baletul Kirov din Moscova a prezentat *Epoca de aur* la Coliseum, iar la Royal Opera House Teatrul Bolshoi a avut prima reprezentație engleză cu baletul *Izvorul strălucitor*. Această din urmă compoziție are o istorie interesantă. Deşi cultura

sovietică oficială începea să se anchilozeze pe vremea lui Stalin, baletul era încă apreciat. Dictatorul însuşi putea fi văzut intrând discret în lojă ca să vadă *Lacul lebedelor*. Aşa că baletul *Izvorul strălucitor* – pe fundalul vieții colhoznicilor, amintind, întrucâtva, de filmul *Volga, Volga!* – avea toate şansele să devină un spectacol de succes. Libretul lui Lopuhov (fost director al Teatrului Kirov) prezenta o poveste romantic-bufă şi o imagine idilică a traiului la țară, care avea toate şansele să placă oficialităților, îngăduind, totodată, balerinilor să treacă prin toate stilurile de dans, de la cele clasice la vodevil şi la dans modern. Partitura lui Şostakovici era populistă, împletind melodii populare cu dansuri cunoscute. Într-adevăr, baletul a avut un mare succes la Leningrad, dar problemele au început când *Izvorul strălucitor* a fost reprezentat la Moscova. Prima critică ce i s-a adus a fost, pur şi simplu, că era opera lui Şostakovici, care era rău văzut de tiran: lui Stalin nu-i plăcuse opera acestuia *Lady Macbeth din Mtsensk*. Imediat după premiera moscovită, un articol din Pravda îi condamna pe Şostakovici şi Lopuhov drept nişte înfumurați care prezentaseră o imagine denaturată a țăranului rus şi a vieții de colhoz; în loc de a studia problemele reale ale acestui mod de viață şi de a reda fidel cultura populară, ei prezentaseră o imagine edulcorată, care păcătuia prin naturalism grosolan şi estetism. Un singur om a suferit fizic din cauza acestui spectacol: co-libretistul Piotrovski, trimis în Gulag; dar consecințele asupra carierei celor doi autori principali au fost devastatoare: Şostakovici n-a mai compus nici un alt balet, iar lui Lopuhov i s-a luat directoratul Teatrului Kirov (este probabil că n-a fost deportat datorită faptului că sora sa era soția faimosului economist britanic John Maynard Keynes) şi n-a mai lucrat la nici un spectacol important toată viața. Pentru Alexei Ratmanski, actualul director de la Bolshoi, reabilitarea lui Şostakovici şi, în special, relansarea baletului *Izvorul strălucitor* este foarte importantă, ne spune Judith Mackrell în *The Guardian*. Lui nu i-a venit să creadă că o asemenea compoziție armonioasă nu a mai fost folosită din anii douăzeci. "Bogăția de idei, curajul de a folosi, la balet, povestiri contemporane, fac din această operă o adevărată sursă de inspirație, a declarat el. "Nimeni nu mai are balete sovietice de genul *Izvorul strălucitor*. Este de datoria noastră să le tezaurizăm."

■

28 Black Pantone 253 U

www.pagini.com

•: ... ::. P A G I N I . C O M . :: .. : .

Un blog cu apariţie electronico-fibro-celolozică (hârtie). Pagini.com apare pe internet (aproape) în fiecare zi şi în fiecare număr al revistei Tribuna de la Cluj. Este publicat de Sorin Adam Matei împreună cu Alex Ulmanu, Mihai Fulger şi apare cu sprijinul cititorilor blogului.

Autori

Sorin Adam Matei, profesor de sociologia comunicării, Purdue University, editorialist, Evenimentul Zilei, ardelean de la Braşov, sârb de la Cosoba şi geto-cumano-slavo-daco-roman din subcarpaţi.

Alex Ulmanu, profesor de jurnalism, antrenor de media şi bloger la http://www.jurnalismonline.ro

Mihai Fulger

Plus alti cititori si comentatori ocazionali ai acestui blog

Zoso

Acest Zoso, pe cuvînt, e spiritul noii Românii. Internetice, zeflemiste, web interacţioniste. Un tip tînar, cu nerv, cu tupeu, cu atitudine. Damn', he's good....

> premiul pentru tâmpenie?
> 4 August 2006, 12:55 am
> "la televizor e câştigat de TVR, care la 19:21 aseară difuza, pe o tentă zâmbitoare,
> un material cum că industria coşciugelor înfloreşte în Liban..."

publicat de Sorin Adam Matei

Cucu vs.USR

Scriitorul Cucu dă în judecată Uniunea Scriitorilor pe motive de ignorare. Şi Omul Imperfect, cititor constant la Pagini.com, care nu spune cine e, că e persoană serioasă, constată cu amăraciune:

> După puţin timp cineva a observat că "între acest nea Cucu şi 99% dintre membrii USR nu e, În fond, nici o diferenţă". Şi că, la fel cum jalnicul nostru ipochimen - "celebrat la Chicago odată cu Eliade" şi colectionar de poze color cu diverşi dictatori - îi maimuţăreşte pe Goga si Cosbuc, la fel pedanţii cerberi de la USR maimuţăresc pe alţii mai in voga, (dar) fară milă şi lipsiţi de pasiune etc... După cum vedem, problema aici nu e dl. Cucu ci procedurile mistico-sărbatoreşti de iniţiere şi confirmare care se practică în cultura
> româna. Trebuie să-l înţelegem pe acest sărman. "De ce este mai bun cutare scriitor sau filozof sau critic decât mine?"
> http://www.pagini.com/2006/07/miliardari-de-carton-intelectuali-de.html#c115472896540947317

Publicat de Sorin Adam Matei

China People's Daily Online – 50 foreigners shaping China's modern development

Potrivit Scînteii Chinezeşti (China Daily) cei cincizeci de străini care au influenţat China moderna îi includ pe:

Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778): Swiss-French philosopher, writer, political theorist and thinker;

Thomas Robert Malthus (1766 - 1834): British political economist and founder of population theory;

Hans Andersen (1805 - 1875): Well-known Danish writer of fairy tales;

Charles Darwin (1809 - 1875): Famous British Naturalist;

Karl Marx (1818 - 1883): German philosopher, thinker, social scientist and political theorist;

Henrik Ibsen (1828 - 1906): great Norwegian playwright;

Sigmund Freud (1856 - 1939): Austrian originator of psychoanalysis;

John D. Rockefeller, Jr (1874 - 1960): Son of the creator of Standard Oil and philanthropist;

Stalin (Iosif Vissarionovich Dzhugashvili) (1879 - 1953): Great former Soviet Union leader;

Albert Einstein (1879 - 1955): German-born American physicist;

Harland Sanders (1890 - 1980): Founder of Kentucky Fried Chicken (KFC);

Nikita Khrushchev (1894 - 1971): Former premier of the Soviet Union;

Matsusita Kounosuke (1894 - 1989): Founder of Panasonic, world's renown household appliance in Japan;

Richard Milhous Nixon (1913 - 1994): One of the most influential presidents in American history;

Juan Antonio Samaranch (1920 -): Former IOC president and social activist from Spain;

Henry Alfred Kissinger (1923 -): Former U.S. National Security Advisor and Secretary of State;

Alvin Toffler (1928 -): American sociologist;

Steven Spielberg (1947 -): Famous Hollywood movie director;

Bill Gates (1955 -): Founder of software giant Microsoft;

Michael Jordan (1963 -): American basketball legend.

din People's Daily Online – 50 foreigners shaping China's modern development

Publicat de Sorin Adam Matei

Inginerii fac legea în presa

Asa cum remarc şi pe jurnalismonline.ro, cazul Carol Sebastian generează în continuare discutii.. şi semne de întrebare. Şi răspunsuri. De exemplu aici, unde a avut loc un schimb de replici între analistul media Iulian Comanescu şi jurnalistul Liviu Avram, cel de la care a pornit investigaţia despre turnătoria lui Sebastian.

Pe scurt: Comănescu a scris acu' câteva zile un comentariu pe Hotnews, în care spunea că, repezindu-se să comenteze emotiv şi partizan gestul lui Sebastian, presa a uitat sa se intrebe de unde si de ce a aparut informaţia. Adică cine era sursa "Inginerul", care i-a dat subiectul Mirelei Corlatan de la *Cotidianul* şi ce-o mâna pe ea, pe sursă, in luptă? Avram a răspuns iritat, printr-un articol în *Cotidianul*, că el a fost sursa. Îi şoptise o păsărică ceva despre Sebastian şi alţi doi ziarişti şi a dat subiectul Mirelei. M-am bagat şi eu în discuţie, întrebându-mă de ce apare un ziarist (încă unul!) în poveste cu nume conspirativ. Mi-a răspuns tot Avram: a fost ideea Mirelei, care a publicat articolul pe când el, absolvent de Politehnică, era în concediu. La început a crezut şi el că "Inginerul" era o altă persoană... Complicated.. Dar discuţia spre care duce link-ul de mai sus merită citită..

Publicat de Alex Ulmanu

O recuperare necesara

Vorbind cu multe persoane "obiţnuite" (amici, colegi sau simpli cunoscuţi), despre producţiile cinematografice autohtone, am descoperit două poziţii diametral opuse şi, în fond, la fel de nocive: pentru unii, filmul românesc se limitează încă la Sergiu Nicolaescu, Mărgelatu?, "BD"-uri sau "Păcală"; pentru alţii, mult mai puţini, cinematografia românească s-a născut după 1989 sau chiar după 2000. Şi pentru unii, Şi pentru ceilalţi, o carte precum recentul volum de convorbiri dintre criticul filmolog Magda Mihăilescu şi cineastul Malvina Urşianu ("Aceste gioconde fără surâs", Editura Curtea Veche) este o lectură necesară. Asta fiindcă opera Malvinei Urşianu, atât de puţin cunoscută azi, reprezintă un reper de neocolit al istoriei cinematografiei autohtone, mai ales pentru că, într-o epocă dominată de filmele de gen (comedii, filme istorice sau poliţiste etc.), ea a mizat totul pe cinematograful de autor (chiar dacă nu şi-a atribuit niciodată eticheta). O nouă cinematografie nu se poate construi de la zero.

Publicat de Mihai Fulger

Black Pantone 253 U

ex-abrupto

Flonda

Radu Ţuculescu

Cu fiecare om care moare, dispare o lume. Aşa se spune. Cînd moare un actor, dispare un univers. Actorul îngroapă cu el (precum alţi regi într-alte vremuri şi ţinuturi, soţii, servitori şi alţi supuşi...) o întreagă galerie de personaje cărora (spre deosebire de alţi regi într-alte timpuri...) tot el le-a dat viaţă. Şi doar memoria peliculei mai poate salva cîte ceva. Dar acea emoţie scenică ivită între spectatori şi actorul care joacă în faţa sa (împletirea a două respiraţii: una creatoare, care dăruieşte, alta devoratoare, care primeşte) e imposibil de înmagazinat, de fixat prin vreun procedeu tehnic. Poate fi păstrată, destul de vag, ce-i drept, în anumite unghere ale memoriei.

Pe Virgil Flonda l-am văzut (şi filmat) în ultimul său spectacol, *Aşteptîndu-l pe Godot* de Beckett, în excelenta concepţie regizorală a lui Purcărete, alături de minunatul actor Constantin Chiriac pe care sper să nu-l copleşească „manageriatul" în detrimentul carierei de actor. (*Excelent* şi *minunat* sînt superlative de care sînt perfect conştient atunci cînd le folosesc.) Vladimirul lui Flonda fu straniu şi misterios, încărcat de nelinişti abia bănuite făcîndu-i trupul firav să fie străbătut, uneori, de fiori iar vocea, în unele momente, să tremure emoţionant, conştientă de apropierea unui sfîrşit care va decapita orice aşteptare...

Silueta sa era, în ultima vreme, tot mai slabă, mai uscată, chiar dacă Virgil nu se plîngea niciodată că l-ar fi rontăit vreo boală trupească. Chipul îi era de o transfigurare aproape transparentă. Precum o frunză arămie pe care toamna începuse să o viziteze prea timpuriu. Dar ochii îi erau constant uimiţi, vii, cu priviri ce scormoneau în realitatea imediată cu febrilă curiozitate. Ochii săi, bîntuiţi în ultima vreme tot mai des (ca într-o rememorare făcută împotriva voinţei sale) de fantasmele lui Dostoievski, Shakespeare, Rablais, Cehov, Shaw, Beckett...

Jocul actorului Virgil Flonda avea acea discreţie mocnind a forţă care captează tiptil dar sigur, atenţia spectatorului. Nu te şoca de la prima scenă, nu te pocnea în mutră prin voce şi gesturi pentru ca, treptat, să se dezumfle, să se fisîie, să se dilueze, să te facă să pricepi că-i un foc de paie. La el, personajele prindeau contur şi consistenţă treptat, printr-un crescendo firesc, neagresiv. Era o creaţie care începea în şoaptă şi sfîrşea prin a (se) impune găsindu-şi loc, după căderea cortinei, printre amintirile spectatorilor, indiferent de vîrstă.

Virgil Flonda încerca să se identifice cu personajul interpretat, distanţîndu-se, în mod paradoxal, de el, analizîndu-l întîi „la rece", pentru a-l înţelege în cele mai mici amănunte. Apoi îi oferea „dimensiunea" cerută, atît de dramaturg cît şi de regizor dar şi de propria sa concepţie artistică. Creaţiile sale ar fi fost lipsite de viaţă, dacă ar fi executat mecanic, marionetistic, indicaţiile primite.

Virgil Flonda se mişca cu aceeaşi dezinvoltură în orice spaţiu scenic, mai mult ori mai puţin convenţional, comunicînd întotdeauna cu ceilalţi parteneri, fiind mereu conştient că în această artă, gîndirea şi „simţirea" în echipă sînt principalele verigi ale reuşitei.

În ultima vreme, rîsul lui Virgil Flonda era tot mai des tivit cu dîre subţiri, abia perceptibile, de tristeţe şi durere.

Virgil Flonda nu a mai avut răbdare să-l aştepte pe Godot. S-a hotărît, în pripă, să plece să-l caute pe cont propriu. Şi ne va anunţa, pe toţi iubitorii de teatru, dacă-l va întîlni... Părerea mea.

zapp-media

Salam cu vedete

Adrian Ţion

Dosariada derulată pe principiul dominoului face victimă după victimă. Adevărată mană cerească pentru ziariştii incisivi şi comentatorii dornici de răfuială prelungită. Junele prim Tăriceanu îşi măsoară tăria tibiei şi a rotulei intrând pe contrasens cu motocicleta ca un adolescent subţiat la minte. Bun exemplu pentru tinerii naţiei! Dacă în România primul ministru provoacă accidente de circulaţie pe drumurile publice, de ce să ne mai mirăm de actele altor cîtorva mii de inconştienţi?

Am avut un preşedinte care era primul constructor al ţării (constructorul României Socialiste, nu?), dar el mai era şi primul agricultor, primul miner, primul petrolist, primul siderulgist etc. Acum avem un preşedinte care a ocupat locul de prim dansator al ţării. Domnului Băsescu îi place să-şi danseze soţia prin localuri publice aşa cum lui Clinton îi plăcea, poate îi mai place, să cânte la saxofon. Plăcerile preşedinţilor, bucuria mulţimilor.

Desigur, toate aceste evenimente din arena publică au făcut şi fac valuri de nisip în ochi în media românească. În ochii prostimii, ca s-o spunem pe şleau. Legea lustraţiei şi picanteriile din vieţile actorilor politici nu-i interesează pe cei ce-şi mână înainte căruţa doldora de interese financiare. Ponderea afacerilor în câmpul mediei este direct proporţională cu orientarea societăţii româneşti pe drumul bunăstării râvnite. Stau mărturie canalele tv The Money Channel sau Canal Teleshop, din ce în ce mai active şi mai diversificate. Acestea par a fi suficiente lor însele. Pe The Money Channel găseşti tot ce vrei: ştiri, meteo, sport, cotaţia bursieră, comentarii economice şi chiar rubrica "Viaţă de broker". Aparate şi maşini de tot felul, de la tensiometru la calculator, găseşti prezentate la Canal Teleshop. Magazinele ne invadează cu publicitatea. "Kaufland – ni se spune – e un nou mod de a cumpăra". Modul o fi nou, nu zic, dar salariile sunt vechi şi buzunarele goale. "Ţara cumpărăturilor " ne ademeneşte însă cu fluturaşi sau pliante cât o revistă destul de stufoasă, ambele "agitaţii vizuale" fiind strecurate gratuit în cutia poştală. Mai nou, aceste tipărituri destinate reclamei, pline cu tot felul fotografii color cu oferta de produse, alimentare mai ales, dar şi nealimentare, şi-au sporit numărul de pagini. Astfel că lângă jambon de porc afumat cu 13,49 kilogramul, apare Mel Gibson pus la coţ de studiourile de la Hollywood. Lângă varză albă cu 0,49 kg, dai peste sânii Andreei Bănică. Ai o pagină de sfaturi medicale ("Bea multe lichide pentru sănătatea rinichilor"), reţete de sezon, integrame (uşoare) pentru timp liber şi umor (vechi). Ca o publicaţie săptămânală pentru care dai 2 sau mai mulţi lei. În plus afli şi ce produse s-au ieftinit între timp. Dacă prin "foaia" *Kaufland* citeşti gratis despre cancanuri şi vedete, de ce să mai dai bani pe *Libertatea* sau *Viva*?

Atenţia generală se deplasează de la ficţiunea telenovelistă la realitatea consumistă. Altfel spus, se petrece acum la noi ceea ce a deplâns Noica în legătură cu societatea germană de acum vreo două secole: în loc de filosofie, societatea alege untul. În loc de intelectualizare, consumul. Efectele strălucesc în lumini multicolore în toată media. E suficient să-i priveşti pe cei doi porumbei de pe B1. Singura dată când te bucuri că vine publicitatea la B1 este la show-ul *No comment* cu dizgraţiosul Irinel şi Monica Sen Trope. Ce ştie să gângurească altceva proaspăta absolventă de liceu cocoţată în hamacul bunăstării? "Paris, Saint Tropez, o insulă..." şi alte banalităţi care nu reuşesc să o scoată din plictiseală. Viaţa tinerilor plictisiţi de lux, burduhănoşi de la 20 de ani e modelul prezentat ca ofertă. Urmaţi-l! Îngrăşaţi-vă să ajungeţi în topul oamenilor bogaţi! Acesta e îndemnul.

30 Black Pantone 253 U

Peţitul, patronul, studenta târzie

Cititorul Sebastian

Mihai Dragolea

Serbările comunei au fost chiar generoase, bine că au durat două zile, s-a potrivit ca prima să fie cu soare, a doua cu ploaie bogată. Ei bine!, şoferul Sebi (un Sebastian intrat la apă) a ajuns, totuşi, la manifestări odată cu prima porţie de stropi mari şi calzi, că aşa a fost norocul lui. Iniţial, nici n-a vrut să participe, asta pentru că nu i-a plăcut organizarea, că banditul de primar nu a chemat toată lumea din sat, pe unii – da, pe alţii – ba, nu s-a spus cum anume a hotărât el cine să fie sau nu invitat. La momentul sosirii lui Sebi, invitaţii erau în căminul cultural, la ospăţ, serviţi de chelneriţe aduse de la restaurantul lui Arsu (mamă – mamă, ce mai bucăţi grase, şi cele blonde, şi cele brunete!), iar "pilimea", adică cei mai mulţi oameni din sat erau prin curtea şcolii, la bere şi la mici. Bine că ploaia era caldă, că nici măcar n-aveau unde să se adăpostească, nu era decât un coviltir, deasupra scenei unde cânta un taraf! Sebi şi-a aflat repede vecinii şi prietenii, toţi erau pe-acolo, la "pulime", numai Ghiţă – a aflat repede! – e înăuntru, invitat la ospăţul cu şefii de la Judeţ şi de la partide; şi-a luat şi el zece mici şi două halbe, sta cu ele în mâini, sub o streaşină, să nu se ude mititeii, acolo era şi vecinul Neluţu, nemulţumit ca şi el de organizarea ticălosului de primar; stau acolo, beau bere şi Sebi povestea cum s-a enervat el, cum l-a fraierit dom' Cornel. Dom' Cornel e un fel de şef la fabrică, omul patronului, umblă toată ziua prin secţii fără să pună mâna să facă ceva, nici nu ştie ce pregătire are, că el se dă rotund, priceput la toate, dar nimeni nu se poate lăuda că l-ar fi văzut muncind vreodată. Toţi ştiu, însă, că este omul patronului; cu două zile în urmă l-a căutat, că să-l ducă într-un sat la nişte prieteni de-ai lui; când Sebi i-a spus că ar vrea să meargă şi el la serbări, dom Cornel, banditul, l-a ameninţat că-l reclamă la patron şi rămâne fără slujbă, aşa că a lăsat-o moale cu serbările şi l-a dus pe dom' Cornel la prietenii lui. Acolo l-a făcut de minune, că era un escroc ce nu s-a pomenit! De fapt, au ajuns la o familie, dom' Cornel fiind fost coleg de armată cu capul familiei, unul – Ilie;ăia aveau o fată, cam slăbuţă după gusturile lui Sebi, destul de urâţică, terminase ceva facultate şi era profesoară în sat. Nausica o chema. Şi unde nu începe ticălosul de dom' Cornel să-l laude pe el, pe Sebi, că e băiat cuminte, harnic, bun la muncă, că ar vrea să-şi întemeieze o familie, aşa vorbea despre el ca despre un cal, că ar fi potrivit pentru scândura aia de Nausica. Norocul a fost că dom' Cornel şi Ilie s-au îmbătat ca porcii şi au uitat şi de Sebi, şi de Nausica, vorbeau prostii, cu generalul Antonescu, cu partidele politice şi cu securitatea; abia l-a dus pe nenorocit la maşină, ca pe un sac; dar când au ajuns acasă la dom' Cornel, escrocul l-a pus să ducă în casă tot ce era în portbagaj, de toate îi dăduse Ilie, dar lui nu i-a lăsat absolut nimic, zicea că l-a dezamăgit, că nu s-a purtat ca lumea, nici n-a luat-o în seamă pe scobitoarea aia de Nausica, că, dacă s-ar fi însurat cu ea ar fi avut viitorul asigurat. Uite aşa l-a fraierit bătrânul ticălos, l-a dus în peţit fără ştirea lui, aşa a ratat el prima zi de sărbători şi a ajuns abia la spartul petrecerii, să mănânce mici pe ploaie şi să bea bere sub streşină, cu "pulimea" satului.

Béla Bartók și caracterului național al muzicii

(urmare din pagina 33)

5 rutene şi câte una sârbă şi arabă. Dar aceste prelucrări nu reprezintă decât primul „mod" al manifestării influenţei muzicii populare asupra celei culte. Cel de al doilea „mod" de manifestare a influenţei folclorice a fost descris de Bartók astfel: „compozitorul nu foloseşte melodii ţărăneşti veritabile, ci în loc de acestea inventează el însuşi vreo imitaţie de melodie ţărănească". Aceste imitaţii nu pot fi evaluate, la Bartók, cantitativ, deoarece nu pot fi distinse fără echivoc de cazurile celui de al treilea „mod", pe care compozitorul l-a descris cu următoarele cuvinte: compozitorul „nu prelucrează în muzica sa nici melodii ţărăneşti, nici imitaţii de melodii ţărăneşti, şi totuşi se revarsă din ea aceeaşi atmosferă ca şi din muzica ţărănească. În astfel de cazuri se poate spune: acest mod de exprimare a muzicii ţărăneşti i-a devenit o limbă maternă muzicală maternă: o poate folosi şi o foloseşte atât de liber ca şi poetul limba sa maternă".

Este demn de toată atenţia faptul că, aici, Bartók nu vorbeşte, ca despre un fundament al limbii materne muzicale a compozitorului, despre muzica ţărănească a naţiunii sale, ci despre „muzica ţărănească a patriei sale („seines Landes")! În această deosebire se ascunde unicitatea lui Bartók în istoria muzicii secolului 20, în general, şi în istoria conceptului „muzică naţională", în special. Deja cinci ani înainte de lecturarea publică, la Viena, a textului citat, ân 1927, Bartók a scris despre Stravinsky şi Kodály ca despre compozitori naţionali care se adapă numai din muzica populară a naţiunii lor că „Izolarea de acest fel este mai mult un păcat decât o virtute".

E voie să interpretăm această frază ca o expresie a despărţirii lui Bartók de Kodály şi de orientarea stilistică maghiară comună;

Da şi nu.

Da, deoarece în creaţia lui Kodály intonaţia etniilor convieţuitoare cu maghiarii apare doar cu titlu de excepţie, muzica lui impresionând ca muzica „cea mai maghiară" a secolului 20 – şi Bartók a apreciat-o ca atare –, în timp ce Bartók asimila în muzica sa, programatic, muzica populară a popoarelor convieţuitoare cu maghiarii (cu excepţia celei germane!).

Nu, deoarece în muzica lui Bartók această asimilare nu era nicidecum o abandonare a idealului comun, ci, dimpotrivă, îmbogăţirea lui. În 1931, Bartók a fost invitat să dea o declaraţie cu privire la rădăcinile folclorice bogat ramificate ale operei sale. „Tocmai pentru că îşi trage seva din acest triplu izvor (maghiar, român, slovac), creaţia mea muzicală poate fi considerată ca o întruchipare a acelei idei de integritate, pe care azi se pune aşa de mult accent în Ungaria" – a scris el juristului şi diplomatului român Octavian Beu, comunicându-i în continuare că această explicaţie i s-a ivit când, după Trianon, pentru cercetarea muzicii populare a minorităţilor şi pentru evidenta influenţă românească şi slovacă manifestată în muzica sa, şovinii unguri l-au declarat trădător al cauzei ungare.

Pentru cercetătorul de folclor şi compozitorul Bartók, Ungaria Mare a fost patria comună a culturilor ţărăneşti diferite, dar convergente ale maghiarilor, slovacilor, românilor şi celor de alte naţionalităţi. Iată victoria nobilă a locului de baştină atât de pestriţ din punct de vedere etnic asupra liniei sangvine paterne asimilatoare! Până şi printre exemplele primului „mod" de valorificare a folclorului în muzica cultă găsim unele mărturii ale „frăţiei de lapte de mamă" a maghiarilor şi a vecinilor lor. Cele două teme ale părţii întâi a *Primei rapsodii* pentru vioară constituie exemplul cel mai frumos: prima este românească, culeasă de la Ioan Popovici din Vătava, iar a doua, maghiară, culeasă de la János Balogh din Secuime, dar numai un cunoscător al documentelor poate să spună care din care sursă provine. În ultimele două părţi ale *Jocurilor populare româneşti* pentru pian, Bartók a prelucrat melodii populare româneşti autentice, din Bihor, a căror structură strofică, însă, întruchipează fără cusur formula tipică A^5 A^5 A A a stilului vechi al cântecului popular maghiar. Exemplele ar putea continua. În cel de al doilea şi al treilea „mod", Bartók a mers mai departe, întrucât el a contopit conştient trăsăturile caracteristice ale diferitelor idiomuri – de exemplu, structuri strofice maghiare cu ritmuri bulgăreşti. Prin această deschidere nemărginită a limbii materne muzicale faţă de limba maternă muzicală a celorlalte popoare din Bazinul Dunărean, Bartók a oferit rezolvarea cea mai originală a problemei „caracter naţional în muzica cultă".

Istoria a dovedit deja că, prin această soluţie, unică în felul ei în întreaga istorie universală a muzicii, Bartók a contribuit efectiv şi la apropierea reciprocă dintre maghiari şi vecinii lor din Bazinul Dunărean, servind astfel, implicit, şi ţelul lui suprem, postulat în 1903, la începutul carierei sale: „binele naţiunii ungare şi a patriei ungare".

Black Pantone 253 U

Revenirea lui Andrei Şerban

Claudiu Groza

Reacţii din cele mai diverse, de la chicoteli la oroare, a provocat piesa *Purificare* de Sarah Kane, montată de Andrei Şerban şi jucată pe scena Naţionalului clujean în repetiţii deschise între 17-20 august 2006.

Formula repetiţiilor cu public a fost inaugurată de regizor la sfârşitul lunii iulie, la Sibiu, unde a realizat spectacolul *Pescăruşul* de Cehov. Motivele ar fi, după mărturia regizorului, două. Ambele spectacole vor avea premiera oficială după plecarea lui Andrei Şerban din România. *Purificare* va deschide, în septembrie, stagiunea 2006-2007 a Naţionalului din Cluj, iar *Pescăruşul* va fi, în ianuarie 2007, unul din spectacolele inaugurale ale Programului "Sibiu - capitală culturală a Europei". Alt motiv al jucării acestor două producţii în avanpremieră a fost dorinţa regizorului de a simţi pulsul publicului.

Pescăruşul abordează textul cehovian într-o cheie absolut conformă cu nota de „comedie" imprimată de autor. La prima vedere, montarea poate să deranjeze, pentru că rolurile sunt intenţionat şarjate, aduse la limita convenţiei. La fel se întâmplă în *Purificare*, de altfel, un spectacol care va trezi dezbateri – sper eu consistente – după premiera oficială, când criticii vor putea analiza producţia. Deocamdată, ambele piese pot fi doar subiect de reportaje. În *Pescăruşul* – care are o distribuţie multiplă, cu câte chiar trei interpreţi pe rol – joacă, printre alţii, Maia Morgenstern, Mariana Presecan, Marian Râlea, Andreea Bibiri – care se regăseşte şi în distribuţia din *Purificare* –, Cristina Flutur şi clujeanul Cornel Răileanu.

Purificare este prima piesă de Sarah Kane jucată în România. Născută în 1971, autoarea britanică s-a sinucis în 1999, chiar în spitalul unde medicii încercau s-o recupereze după... o tentativă de sinucidere. De-a lungul vieţii, Sarah Kane a scris cinci piese de teatru, toate extrem de dure, care au provocat reacţii foarte vii, pro sau contra, atât din partea publicului, cât şi a criticii.

Prima dată, *Purificare* s-a jucat în 1998, la Royal Court Theatre Downstairs din Londra. Autoarea a interpretat chiar unul din roluri, după îmbolnăvirea actriţei titulare. Deşi piesa e foarte violentă, Sarah Kane a afirmat că, de fapt, ea vorbeşte despre dragoste. "Cred că *Purificare*, mai mult decât oricare din piesele mele, foloseşte violenţa ca metaforă." Cert este însă că, din cauza unor secvenţe care nu respectă deloc "corectitudinea politică", această piesă e din ce în ce mai greu de jucat în lume.

În montarea de la Cluj, Andrei Şerban a exhibat violenţa textului, dar a conturat concomitent un orizont poetic al personajelor, pentru a compensa, parcă, brutalitatea întâmplărilor. *Purificare* ar fi oricând un bun scenariu pentru un film *horror*, pentru că are toate ingredientele necesare, de la tortura fizică la cea psihică. Totuşi, e vizibilă, şi a fost evidentă şi în spectacolul clujean, aspiraţia eroilor către un tip de împlinire afectivă.

Publicul celor patru reprezentaţii a fost foarte divers, de la personalităţi ale lumii culturale la specialişti sau iubitori de teatru, iar reacţiile au oglindit această diversitate. În general, spectatorii au rezonat intens la semnul scenic, dar au existat şi unele rezerve exprimate de teatratori. "Verificarea" reală a spectacolului se va face însă abia după ce acesta va intra în programul curent al stagiunii teatrale.

În *Purificare* joacă Cristian Grosu, Andreea Bibiri, Anca Hanu, Hathazi Andras, Ionuţ Caras, Adrian Cucu, Silvius Iorga şi Ramona Dumitrean. ■

Foto: Daniela Dima

Duelul - cronica unui meci nejucat

Adrian Ţion

Subiect extras din viaţa lui Leonard Doroftei. Mai exact, episodul amar cu pierderea titlului mondial... la cîntar. Dramaturg basarabean premiat: Dumitru Crudu. Spaţiul scenei studioului Euphorion al Naţionalului clujean transformat în ring de box. Actori deveniţi boxeri veritabili. Fotoreporteri activi, aproape isterizaţi la apariţia celor patru membri ai familiei Doroftei, introduşi în sală de Claudiu Groza. Într-un colţ al ringului - Cătălin Herlo; în colţul opus - Ruslan Bârlea. Pregătiri în vederea confruntării. Meciul care nu a avut loc în realitate, dintre românul Leonard Doroftei şi panamezul Miguel Callist, poate începe.

Gong. Pugiliştii se reped unul spre altul şi încep să-şi care la pumni fără milă. *Reality show*. Minutele curg nemiloase şi ele. Fără replici la început, dar cu urme pe pielea bătucită a boxerilor. Pumni adevăraţi. Mănuşi de box adevărate. Directă adevărată. Croşeu adevărat. Arbitru lipsă la apelul nominal. Asta înseamnă luptă haotică. Aşa să fie? Viaţa este luată în propriile mâini. Replicile se desprind din încleştarea pugilistică precum jeturi de lumină în noaptea conştiinţelor anemiate de fardul succesului. Afirmarea şi renunţarea sunt cele două extreme mereu luate în considerare ultimativă. Ele sondează nemilos în psihicul celor doi jucători care-şi pun pielea la bătaie. La propriu.

Reprize fragmentate. Transpiraţie abundentă. Scenă cu începetinitorul. Duel susţinut cu lovituri pe bune sub centură sau sub aparenţa sportivităţii. Instigare la luptă ca în *Reconstituirea* lui Pintilie la bătaie: "– Hai, mă! Dă, mă! - Cum să dau în tine, prietenul meu!" Vuică şi Ripu atunci. Callist şi Doroftei acum. Tot un fel de a se raporta la un sistem. Socio-politic atunci, profesionist-sportiv acum. Duelul dintre român şi panamez se extinde. Pentru personajul Doroftei "Canada e un ring de box" cu legi infernale şi, punând o barieră între el şi sistemul de valori promovat, alege întoarcerea în România.

Regizorul spectacolului, m.chris.nedeea, reuşeşte să evidenţieze dimensiunile acestui conflict, când exterior, când interior, între aspiraţii şi respectarea contractului, între România şi Canada, între libertate şi acceptare, între priorităţile individului şi cele ale sistemului în care acesta s-a lăsat angrenat. Sensul dezvoltării scenice date textului este de a glisa de la formula teatrului ca metaforă spre structura unui *reality show* focalizat pe analiza boxerilor emigranţi. Calităţile pugilistico-actoriceşti ale protagoniştilor Cătălin Herlo şi Ruslan Bârlea sunt puse la grea încercare. Rezultatul interpretării e cât se poate de convingător şi emoţionant. După cum e conceput, spectacolul pune în lumină simultan atât viaţa publică a sportivilor, cât şi cea din culise, oferind o sumedenie de reflecţii pe seama vedetismului şi a consecinţelor lui.

Meciul nejucat dintre Doroftei şi Callist are loc mereu pe diferite ringuri, planuri şi scene sociale. Pumnii daţi şi primiţi atrag atenţia asupra durităţii jocului de a răzbate. Viaţa are legi drastice. Lui Hemingway i-a plăcut boxul. Pentru această simbolistică a cruzimii netrucate? ■

32

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Béla Bartók și caracterului național al muzicii

Francisc László

„O artă autentică şi valoroasă – cel puțin deocamdată – se poate imagina numai ca o artă națională" – afirma Bartók în 1934, în articolul său redactat în limba germană, intitulat „Stat şi artă". Să nu se creadă că prin această aserțiune el s-a grăbit să-şi exprime adeziunea față de ideologia naționalistă, promovată de aparatul de propagandă al totalitarismului nazist, instalat recent la putere în Germania, care se răspândea şi în Ungaria aliată! Dimpotrivă, scrierea citată a fost aşternută pe hârtie tocmai drept un protest împotriva amestecului statului în creația artistică, care, potrivit convingerii sale, trebuie să fie firească şi personală, liberă de orice amestec „de sus". Iată câteva fraze concludente din continuarea textului: „Căci o artă națională şi, în general, o artă superioară, ca de exemplu şi arta populară de la țară, poate lua ființă numai în mod *spontan*, dar niciodată prin intervenții mecanice, artificiale, oficiale. Un artist cu adevărat însemnat va crea o artă națională tocmai prin nota sa personală, pe care o împrumută operei sale."

În acest articol *pro domo*, Bartók a tratat caracterul național al artei exclusiv din punctul de vedere al raportului dintre aceasta şi statul. În cele ce urmează, voi schița metamorfozele caracterului național însuşi în creația lui Bartók, de la începuturi până la desăvârşirea stilului său de maximă maturitate artistică, când, prin „nota sa personală", el a desăvârşit şi un model unic de artă națională.

Pentru a-i înțelege traseul parcurs, este bine să aruncăm o privire asupra rădăcinilor sale.

Casa natală a lui Béla Bartók, identificată abia în 1970, a fost o casă țărănească şvăbească. Tatăl său, Béla Bartók senior, a fost director al şcolii agricole înființate de familia contelui Nákó, de origine macedoniană. Reşedința de plasă s-a numit, oficial, Szerbnagyszentmiklós, adică Sânnicolau Mare Sârbesc, spre deosebire de localitatea vecină, Sânnicolau Mare German, cu care urma să se unească, Sânnicolau Mare fără vreun epitet național fiind locuită, în ordinea descrescândă a numărului de suflete, de români, germani, maghiari şi sârbi. Chiar şi numai din aceste puține date reiese cât de compozită a fost pe atunci populația Ungariei de Sud, în cadrul acesteia, ceea a comitatului Torontal, iar în cadrul acestuia, ceea a localității Sânnicolau Mare. O asemenea bogăție de culori naționale s-a manifestat şi în familia Bartók. Prin folosirea predicatului „szuhaf?i", tatăl viitorului compozitor şi-a exprimat apartenența la nobilimea maghiară. El a asimilat, genealogic, chiar doi arbori sudslavi, întrucât atât mama lui, cât şi ambii părinți ai acesteia s-au născut în familii de bunievați, cum se numea oficial o numeroasă comunitate de sârbi catolici, dispărută de atunci de pe harta etnografică a zonei. Mama compozitorului de mai târziu, născută Paula Voit, era originară din nordul Ungariei, Bratislava de azi. şi printre cei patru bunici ai ei doar unul singur a fost maghiar, ceilalți trei, germani. Ea vorbea în germană atât cu sora ei Irma cât şi cu fiica Elza, fapt pentru care a şi fost grav mustrată de fiul ei, Béla, într-o scrisoare din 1903, adesea citată în literatură. Bartók a avut opt ani când şi-a pierdut tatăl, iar un an mai târziu familia Bartók a părăsit oraşul natal. În acest moment, în ceea ce priveşte problemele apartenenței naționale, el a fost beneficiarul a două moşteniri: al maghiarismului angajat al tatălui şi al pluralismului național al pământului de obârşie.

La începutul carierei sale, moştenirea paternă s-a manifestat mai accentuat. Pluralitatea națională pare să nu-l fi preocupat nici măcar ca bagaj de amintiri, cu atât mai puțin ca temelia unui ideal artistic. El şi-a terminat studiile superioare în 1903. În acest an, naționalismul său juvenil îşi atingea apogeul. O vreme chiar şi pe podiumul de concerte apărea în costum național, a dedicat o amplă lucrare simfonică lui Lajos Kossuth, eroul legendar al revoluției burgheze şi antihabsburgice din 1848, în care a persiflat imnul imperial austriac; detesta capitala inundată de şvabi şi evrei, Budapesta. Nimic nu ne împiedică să interpretăm angajamentul naționalist al tânărului compozitor drept o victorie postumă a tatălui, care a asimilat la fel de „firesc" germanitatea soției, precum asimilaseră tatăl şi bunicul său apartenența slavă a soților lor. Dar pentru a ne explica naționalismul lui Bartók nu avem nevoie de interpretări psihanalitice. El a fost foarte receptiv la curentele politice ale timpului său. Când aşternea deasupra scrisorilor sale, drept antet, deviza „Jos cu Habsburgii!", el reproducea un slogan ce putea fi auzit zilnic atât în Parlamentul ungar, cât şi pe stradă.

Înainte de a-i urmări mai departe dezvoltarea personalității, trebuie să ne aplecăm puțin şi asupra componentei germane a personalității sale, nu atât de mult de dragul celor trei optimi germane ale tabloului său sangvin, cât pentru că formația lui muzicală de bază a fost de un caracter total german. Profesorii săi Ferenc Kersch de la Oradea şi Ludwig Burger, László Erkel şi Anton Hyrtl de la Bratislava au fost germani autohtoni mai mult sau mai puțin maghiarizați. Profesorul său de compoziție de la Academia de Muzică, Hans Koessler, a fost un bavarez, care nu s-a sinchisit să învețe limba maternă a studenților săi. Idealul tânărului compozitor a fost Schumann şi Brahms, începând cu 1900, şi Wagner, începând cu 1902, şi Richard Strauss. (Imaginea lui Bartók asupra lui Liszt a fost, în acest timp, încă lacunară şi superficială.) Nimic nu caracterizează mai concludent orientarea progermană a tânărului Bartók decât faptul că atunci când, în anii 1898–1900, a vrut să-şi încerce puterile în genul liedului, el a compus piese pe versuri de Rückert, Goethe, Heine, Siebel, Lenau şi Bodenstädt, ca şi cum liedul ar fi o specie muzicală legată de o anume limbă, de limba germană. Abia în 1903 a început să compună pe texte maghiare!

Din 1903, anul *Simfoniei Kossuth*, s-a păstrat aceea declarație a compozitorului de douăzeci şi doi de ani, care se citează atât de des: „În ceea ce mă priveşte, voi sluji toată viața mea, în toate domeniile şi în toate modalitățile, un singur țel: binele națiunii ungare şi a patriei ungare". Dar întrucât patria ungară numai patru ani după absolvirea studiilor sale academice i-a oferit un post de profesor la Academia de Muzică din Budapesta, între 1903 şi 1907, el a încercat să se stabilească atât la Viena, cât şi la Berlin. Să ne imaginăm cum i-ar fi decurs viața dacă într-una dintre aceste capitale germane ar fi primit o ofertă de post acceptabilă! Doar şi în *Autobiografia* sa scria: „am acceptat cu plăcere numirea mea ca profesor la Academia de Muzică, deoarece aceasta a făcut posibilă stabilirea mea în Ungaria"! Mai presus de orice închipuire stă faptul istoric că, în 1904, cu *Cvintetul cu pian*, Bartók şi-a luat rămas bun de la perioada sa de creație de orientare germană şi în același an, cu a sa *Rapsodie op. 1*, creată în spiritul lui Liszt, el şi-a afirmat maghiaritatea.

Stilul maghiar timpuriu al lui Bartók a fost o încercare de modernizare a ungarismelor muzicale moştenite de la secolul al 19-lea. şansele strategiei sale de creație au fost minime, deoarece melodiile naționale tipice pentru secolul al 19-lea – ceardaşul şi „magyar nóta", adică romanța ungurească – sunt prea adânc înrădăcinate în sistemul tonal major-minor. Nu se putea dezvolta din ele o muzică maghiară modernă.

Spre norocul lui, anul 1904 i-a adus şi prima întâlnire cu cântecul țărănesc maghiar, rămas necunoscut compozitorilor din secolul al 19-lea. În 1905, l-a cunoscut pe Kodály, care în descoperirea cântecului popular maghiar propriu-zis i-o luase înainte cu câțiva paşi. De comun acord cu Kodály, în a cărui persoană el a găsit un aliat excelent, Bartók s-a apucat de culegerea sistematică a muzicii populare maghiare. Descoperirile folcloristice i-au făcut posibilă înnoirea radicală a stilului său, întrucât turnúrile melodice modale ale vechilor cântece țărăneşti i-au adus eliberarea definitivă de hegemonia sistemului major-minor, ceea ce, „în ultimă consecință a făcut să dispunem total liber de sunetele sistemului nostru cromatic de douăsprezece sunete", cum urma să declare în Autobiografia sa. La îndemnul lui Kodály, în 1907, el a început şi studiul lucrărilor lui Debussy, în care descoperea „pentatonisme" cunoscute din muzica țărănească maghiară. Revoluția stilistică a lui Bartók a repurtat o primă victorie majoră în *Cvartetul de coarde nr. 1* op. 7, care constituie o sinteză personală a întregului tezaur de experiență a muzicii culte, pe de o parte, iar pe de alta, a intonației folclorice maghiare. Opera sa într-un act, din 1911, *Castelul Principelui Barbă-Albastră* op. 11, ocupă în istoria muzicii maghiare un loc-cheie ce aminteşte de *Pelléas* al lui Debussy în cea franceză. Acest nou stil maghiar a fost o cucerire comună a lui Bartók şi Kodály, care în această etapă de viață au întreținut relații strânse de colaborare, atât în domeniul cercetării cântecului popular cât şi în acela al compoziției.

Bartók a păşit pe o cale separată, întâi, în etnomuzicologie. În virtutea unei înțelegeri bine chibzuite, Kodály a cercetat prioritar legăturile muzicii țărăneşti maghiare cu tradițiile muzicii culte naționale, precum şi cu muzica populară a popoarelor înrudite, din Est, iar cercetările comparate ale lui Bartók vizau mai mult interinfluențele manifestate în muzica populară a maghiarilor şi cea a popoarelor vecine. Bartók a început în 1906 cercetarea sistematică a muzicii populare slovace, apoi, în 1909, aceea a celei româneşti, extinzându-şi apoi cercetările comparate şi asupra muzicii populare a rutenilor, a sârbilor şi a bulgarilor; ocazional, el a cules şi folclor arab şi turcesc. Compozitorul Bartók a prelucrat în compozițiile sale aproximativ tot atâtea melodii populare nemaghiare câte maghiare: 154 de melodii stau față-n față cu 159. Numărul 154 se compune din 81 de melodii slovace, 66 româneşti,

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Pledez vinovat?

Ioan-Pavel Azap

La mijlocul anilor '80, un amplu proces intentat mafiei în SUA atrage atenția opiniei publice. Şi, mai ales, prezența în boxa acuzaților a unui personaj aproape pitoresc: Giacomo „Jackie Dee" DiNorscio. Zeci de acuzați, zeci de acuzații - un proces „mamut" care a durat câteva sute de zile. Verdictul? Nevinovați! Cu o singură excepție: DiNorscio!

Acestea sunt faptele, iar *Pledez vinovat?* (*Find Me Guilty*, Germania / SUA, 2006; r. Sidney Lumet; cu: Vin Diesel, Peter Dinklage, Linus Roache, Rob Silver, Alex Rocco, Annabella Sciorra) - reflectarea lor „artistică". Realizatorii au ținut să precizeze încă de pe generic că majoritatea dialogurilor din sala de tribunal sunt preluate *ad litteram* din stenogramele procesului. Ciudățenia acestui film este că nu prea şti cum să-l abordezi: este o pledoarie *pro domo* în favoarea mafiei? - parcă nu; dezvăluirea unei erori judiciare? - nici asta parcă; o relatare rece, detaşată, obiectivă a unor evenimente? - nici pe departe! Atunci?! Din toate câte ceva, regizorul mizând, probabil, tocmai pe eterogenitatea abordării materialului pentru un eventual impact asupra publicului. Oricum, resorturile care au dus la decizia juriului sunt superficial motivate.

Ce s-a întâmplat? DiNorscio (Vin Diesel) este un şef mafiot, care şi-a petrecut aproape jumătate din viață în închisoare, eliberat pe cauțiune după ultima condamnare, implicat, alături de „crema" mafiei - într-un nou proces. El refuză să-şi ia un avocat, pledându-şi propria cauză. De la bufoneriile din primele săptămâni, care-i atrag simpatia juriului, DiNorscio devine, pe parcursul derulării procesului, tot mai serios, uneori de-a deptul grav. Iar peldoaria finală - prin care îşi revendică "dreptul" de a fi singurul vinovat - este de-a dreptul patetică. Una peste alta, toți ceilalți acuzați sunt puşi în libertate, cu excepția lui, care urmează să ispăşească 30 de ani de puşcărie. Va sta la răcoare doar 17 ani, fiind eliberat în 2002, fără a dezvălui nimic din secretele „profesionale". DiNorscio a murit în timpul filmărilor la *Fledez vinovat?*.

Şi totuşi filmul atrage într-o oarecare măsură prin decupajul strict, printr-o spectaculozitate mimată, reținută - 90 % din acțiune se petrece în interior, în sala de tribunal sau în închisoare, amintind pe undeva de debutul în cinema al lui Sidney Lumet cu *12 oameni furioşi* (*12 Angry Men*, 1957), dar atât nu este suficient pentru a motiva filmul. Nu era nevoie de o rezolvare didacticistă a poveştii, ci, pur şi simplu, de, măcar, sugerarea unei opțiuni. Dacă ne gândim doar la tragismul din *Naşul* lui Coppola şi ne putem da seama că *Fledez vinovat?* este un film fără miză, inutil, care pare mai degrabă o peliculă de comandă venită din partea familiei lui DiNorscio pentru reabilitarea (în ochii cui?) acestuia.

Surprinzătoare este distribuirea lui Vin Diesel în rolul principal, un actor modest, o masă de muşchi în primul rând. Surprinde însă, plăcut, schimbarea de *emploi* a lui Diesel, acesta reuşind să creioneze corect un personaj credibil (dar cam atât), lucrat însă prea „la vedere", prea forțat pentru a mai dobândi şi o dimensiune psihologică adevărată.

Dacă pentru Sidney Lumet (din a cărui filmografie mai amintim aici: *The Hill / Colina* - 1965, *Serpico* - 1973, *Network / Rețeaua* - 1976, *The Verdict / Verdictul* - 1982, *Family Business / Afaceri de familie* - 1989, *A Stranger Among Us / Un străin printre noi* - 1992) acest film nu înseamnă nimic, pentru Vin Diesel poate fi un moment de cotitură, de maturizare actoricească. ■

Memoriile unei gheişe

Alexandru Jurcan

La editura Humanitas a apărut cartea lui Arthur Golden - *Memoriile unei gheişe*, tradusă de Oana Cristescu. Pentru a scrie cartea, autorul şi-a impus o muncă de documentare, a petrecut o vară la Beijing, s-a inițiat în limba chineză. Pasiunea lui Golden pentru civilizația orientală a învins. Cartea îşi plasează acțiunea prin 1929, când o fată săracă e vândută într-o casă de gheişe la Kyoto. O cenuşăreasă niponă suportă jugul crudei gheişe Hatsumomo, care ştie că „visele pot fi atât de primejdioase: mocnesc ca focul şi uneori ne consumă cu totul".

În 2006 Rob Marshal (*Chicago*, 2002) a ecranizat romanul. Filmul a fost recompensat cu trei premii Oscar, cu trei premii Bafta şi cu Globul de Aur. Printre producători - Steven Spielberg. Cartierul ghieşelor a fost reconstruit în California, într-o fermă, utilizându-se cedru, bambus, pin. S-a săpat un râu lung de 75 de metri. S-a folosit un ecran imens de pânză pentru a se recrea lumina rece hibernală. Dintre interpreți: Zhang Ziyi (Sayuri), Michelle Yeoh (Mameha), Gong Li (Hatsumomo), Ken Watanabe (preşedintele), Koji Yakusho (Nobu).

S-a vorbit mult despre alegerea discutabilă a două actrițe chineze, i s-a reproşat regizorului că a omis o prezentare în detaliu a învățăturilor gheişei, preferând rivalitatea dintre o gheişă trecută de tinerețe şi o nouă pretendentă. Zhang Ziyi (vezi filmul *2046* de Wong Kar-Wai) e o combinație fascinantă de blândețe şi ferocitate, o tigroaică într-un corp de balerină. La 11 ani ea a urmat o şcoală de dans. Acolo a învățat să se autodepăşească, acolo şi-a însuşit o disciplină de fier. Cineastul Zhang Yimou a prezentat-o lui Ang Lee pentru *Tigru şi dragon*. Pentru *Memoriile unei gheişe* actrița a învățat engleza, dar şi gesticulația, ceremonia ceaiului, arta de a îndoi o batistă. Într-un interviu din revista „Premiere" (martie, 2006), ea declară: „În artele marțiale ai întotdeauna un adversar. A deveni gheişă implică o muncă tehnică, o căutare absolută a perfecțiunii solitare".

Sayuri învață că „o adevărată gheişă opreşte un bărbat dintr-o privire", că nu corpul se vinde, ci abilitatea. Devine *maiko*, prepară ceai, sake, trece de la o stare de spaimă la atingerea unui scop. Orice i se poate reproşa regizorului, însă nu calitatea artistică. În fiecare cadru întâlnim un element convingător - lumina unei lămpi, oglinzi întunecate, umbreluțe, labirinturi, ploi înecate, fețe în prim-plan, cireşi albi în primăvară, dansuri inspirate din teatrul Kabuki. Să nu uităm jocul nuanțat al vedetei Gong Li, care poartă cele mai frumoase kimonouri, are părul desfăcut în ritmul mâniei, priviri de un erotism fin. Personajul ştie că e „obiectul fanteziilor bărbaților". Memorabil rămâne dansul în irizări de zăpezi albastre, cu făclii tremurânde şi umbrele transparente.

Stephanie Lamone prezintă filmul în numărul amintit al revistei „Premiere", subliniind decepția publicului occidental, care dorea să înțeleagă ambiguitatea unei gheişe („nici curvă, nici supusă, ea este soția nopții, care stăpâneşte arta divertismentului").

Regizorul pigmentează scurgerea narativă cu scurte inflexiuni de voce din *off*. Tăvălugul istoriei, războiul, evacuarea - toate acestea ocupă câteva secvențe, încheiate prin defilarea unui văl roşu, care se opreşte în alt spațiu. Chiar dacă Rob Marshall nu are timp să aprofundeze toate nuanțele cărții, el rămâne fidel reconstituirii. Bucătăria tradițională, interioarele, costumele, muzica, detaliile succesive - totul e gândit, regândit şi minuțios redat. ■

34 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

23. Hathaway

Marius Şopterean

Prieten şi fotograf al lui Picasso, Georges Brassai se întâlneşte cu Andre Breton, pe malul Senei, într-o seară rece dar calmă, cu un cer congelat şi gata să se reverse alb asupra Parisului (suntem undeva la finele lui decembrie 1935) şi-i propune acestuia să vadă un film care, îl asigură fotograful de origine română, cu siguranţă va fi un moment cu totul special pentru autorul *Manifestului suprarealist*. Filmul se numea *Peter Ibbetson* şi era realizat de necunoscutul - pe atunci - Henry Hathaway. Necunoscut cel puţin de europeni. Este drept că pentru Paramaount acesta mai realizase tot în acelaşi an *The lives of Bengal Lancer*, peliculă mai degrabă modestă şi care nu anunţa în nici un fel următorul său proiect, *Peter Ibbetson,* cel mai bun film al său dintr-un total de peste 60 de filme realizate pe parcursul a 30 de ani de sârguincioasă carieră cinematografică. Breton nu a fost niciodată adeptul filmului american pe care-l considera prea mult dedicat vedetei şi nu subiectului, iar prezenţa lui Gary Cooper pe genericul filmului - deja vedeta-western a cinematograful american - părea să-i dea dreptate. Mai mult, din punctul acestuia de vedere, peste cele două filme suprarealiste realizate de Bunuel, *Câinele andaluz* (1928) şi *Vârsta de aur* (1930), se părea că nu se mai poate trece. Adept al clar-obscurului care făcea ca prin fotografie să fie posibilă

transfigurarea poetică a obiectelor şi spaţiilor, Georges Brassai se entuziasmează la vederea filmului american, pe care îl catalogheză drept o tumultoasă poveste de iubire configurată într-o *frumuseţe convulsivă* nemaivăzută până atunci pe ecran. Prin urmare din tirul entuziasmat de cuvinte al lui Brassai, Breton află că filmul nu este altceva decât o poveste de iubire în care protagoniştii vor muri la final. „Tipic american" - va izbucni nemulţumit Breton. Dar autorul celebrelor albume dedicate Parisului, *Parisul noaptea* şi *Cu aparatul prin Paris*, nu se lasă. Brassai îi explică amical că el crede că acest *Peter Ibbetson* reprezintă punctul cel mai înalt al suprarealismului în cinematograf. Acest cinematograf venit, culmea, din America ar fi un „fapt măreţ", Brassai făcând aluzie la convingerea, rostită des de Breton, cum că „faptele măreţe se realizează întotdeauna cu riscul vieţii (...) şi fiecare artist trebuie să pornească singur în căutarea lânii de aur". Mai mult decât „un fapt măreţ" acest film ar putea fi chiar „lâna de aur" a suprarealismului. Înfrigurat mai degrabă de entuziasmul fotografului decât de frigul iernii care se apropia, Breton vede această peliculă chiar a doua zi împreună cu Brassai, care se va aşeza câteva rânduri mai în spate pentru a pândi profilul celui care schimbase arta secolului 20 prin credinţa că „suprarealismul proslăveşte visările nocturne şi puterea imaginaţiei". Sfârşitul anului se apropia şi prin urmare, în afara celor doi prieteni, în sala de cinematograf se aflau doar câţiva spectatori. În special câteva cupluri de îndrăgostiţi care păreau a nu fi la prima vizionare. Luminile se sting iar Breton pare că închide ochii. În fond pelicula nu durează mai mult de o oră şi jumătate şi poate că un somn va fi binevenit...

Henry Hathaway avea 35 de ani (cu patru mai puţin decât Breton) în momentul când Paramount i-a dat acceptul realizării scenariului *Peter Ibbetson*. Acesta era o adaptare cinematografică a romanului lui George du Maurier. Proiectul se născuse cu câţiva ani în urmă pe vremea când era regizor secund al companiei. De fapt întâlnirea cu romanul a trecut prin teatru. Exista o dramatizare şi, prin urmare, o punere în scenă extrem de interesantă a acestei *imposibile iubiri* între cele două personaje, Peter (interpretat de Gary Cooper) şi Mary (interpretată de Ann Harding). Dramatizarea este făcută de John Nathaniel Raphael iar pe Hathaway îl farmecă mai multă spectacolul de teatru decât romanul. Se decide la un număr de colaboratori pe scenariu iar acesta este gata încă din 1934. Zukor, preşedintele de la Paramount, condiţionează naşterea acestui proiect de realizarea altuia, o poveste cu cavaleri şi iubiri romanţioase (*The Lives of a Bengal Lancer*). Hathaway se supune şi acest proiect este realizat în câteva luni. În aprilie 1935 echipa condusă de Hathaway şi Charles Lang (director de fotografie) începe filmările nu înainte de a se asigura de prezenţa în rolul principal a lui Gary Cooper, care pentru Hathaway era de neprețuit.

Într-un mic şi liniştit cartier de rezidenţi britanici din vecinătatea Parisului, micul şi orgoliosul Peter este vecin cu Mary, fetiţa cu părul blond şi cârlionţat. Ea doreşte ca Peter să-i construiască un cărucior de lemn cu care să alunece la vale pe dealurile din vecinătatea cartierului. Moartea mamei lui Peter face ca cei doi copii să fie despărţiţi de unchiul băiatului, care îl ia pe acesta cu el la Londra. Peter creşte şi ajunge un priceput arhitect care, într-o zi, primeşte o comandă la proprietatea unei familii influente. Aici o descoperă cu uimire pe Mary, căsătorită, ducesă de Towers, şi între cei doi sentimentele se reaprind. Într-o scenă de gelozie soţul moare accidental, lovit de Peter, iar acesta este aruncat pentru tot restul vieţii în spatele gratiilor. Până aici toată povestea curge după tipicul unor pelicule romanţioase proprii acelui timp al cinematografiei americane. Acum şi în acest moment al naraţiunii filmice se întâmplă ceva neobişnuit. Cei doi, printr-un consemn, încep să se viseze unul pe celălalt. În fiecare noapte Peter iese prin gratiile închisorii şi se întâlneşte cu Mary retrăind de zeci de ori tainica şi misterioasa iubire. Este suficient pentru amândoi să închidă ochii pentru ca visul să-i reunească. Timpul, suspendat în vis, va curge totuşi nemilos aici în viaţă iar cei doi îmbătrânesc pentru ca, în final, să se stingă din viaţă. Rămâne un semn de întrebare dacă după moarte cei doi nu vor continua această unică şi intensă poveste de iubire.

Dincolo de imaginile visului - stranii şi sufocant de frumoase - mai există originalitatea viziunii lui Hathaway ce constă dintr-o cursivitate filmică ce suspendă aproape total ideea de timp şi spaţiu. Celula în care se găseşte Peter pare în imediata vecinătate de casa în care Mary aşteaptă. Aşteaptă să-l reîntâlnească pe iubitul ei. Chipul ei pare să privească undeva în faţă unde este Peter. Iar acesta o vede, se ridică şi trece dincolo de gratii întinzând braţele spre iubita lui. Tot acest artificiu, mai degrabă teatral (am spus că versiunea scenică a romanului l-a influenţat hotărâtor pe Hathawy), transformă această poveste de iubire într-o legendă onirică în care realitatea este substituită total omnipotenţei visului.

Influenţa acestui film a fost una majoră. Marele director de fotografie Gregg Toland (*Citizen Kane*) a văzut filmul de mai multe ori şi a discutat de nenumărate ori diversele chei de imagine cu Charles Lang iar Orson Welles, în câteva secvenţe ale filmului său realizat în 1941 cu Toland se pare că ar fi tras cu ochiul la elipsele temporare ale filmului *Peter Ibbetson*...

Când luminile s-au aprins în micuţa dar cocheta sală de cinema din Montmartre, Brassai l-a fixat cu privirea pe Breton. După câteva bune minute de aşteptare acesta s-a ridicat şi a ieşit iute din sală fără a arunca nici o privire asupra fotografului. Curând augustul poet a aşezat acest film în fruntea „cinematografului suprarealist", considerând că „victoria asupra timpului şi asupra morţii este tema acestui film prodigios, triumf al gândirii suprarealiste".

Breton nu s-a întâlnit niciodată cu Hathaway iar regizorul american a ridicat din umeri atunci când distribuitorii americani l-au anunţat că *Peter Ibbetson* este revendicat cu totul de suprarealiştii europeni. A ridicat din umeri cu un zâmbet sfios. Nu prea ştia el mare lucru despre *suprarealism*... El era bucuros că producătorului Zukor îi plăcuse filmul. Prin urmare putea intra la Paramount cu un nou proiect...

Black Pantone 253 U

Black Pantone 247 U

sumar

pe la Cluj
Claudiu Groza
Câte şi mai câte... 2

editorial
Claudiu Groza
Notă informativă 3

cartea
Cosmin Perţa
Universurile concentrice şi spasmele viziunii 4

Ioan Bolovan
Românii din Imperiu 4

Graţian Cormoş
Trăind în post-istorie, fără iluzii 5

comentarii
Ion Pop
Un urmuzian: Ionathan X. Uranus 6

Ion M. Mihai
Reactualizarea lui Max Blecher 8

imprimatur
Ovidiu Pecican
Dialogul criticului 9

sare-n ochi
Laszlo Alexandru
Muzeul figurilor de ceară (I) 10

incidenţe
Horia Lazăr
Între sentinţă şi executare 11

Alexandra Petrescu
Onoare sau onoarea 12

Andrei Marga: filosofie şi publicistică
Letiţia Ilea
Ieşirea din relativism 13

Marius Jucan
Interviul şi memoria realităţii 14

traducere
Nouă poeme nouă de Joachim Ringelnatz(1883-1934)
în tălmăcirea lui Ildikó Gábos & Şerban Foarţă 15

poezia
Adrian Popescu
Poeme 16

proza
Costel Baboş
Poetul 17

remember
Tudor Ionescu
De te plimbai pe Dragalina 18

accent
Monica Gheţ
Feţele Medeei 19

interviu
De vorbă cu Mircea Petean
"Triumf al libertăţii este noblețea" 20

eseu
Adrian Costache
Despre prostie în înţeles criticist. Dacă există 22

intermezzo clujean
Petru Poantă
Clujul meu 24

mentalităţi
Carmen Săndulescu
Dandy versus cool (este omul "cool" un dandy contemporan?) 26

reactiv
Echinox? 27
Le Monde diplomatique în România 27

flash-meridian
Ing. Licu Stavri
Good-Bye, Mickey Spillane 28

ex-abrupto
Radu Ţuculescu
Flonda 30

zapp-media
Adrian Ţion
Salam cu vedete 30

gulere, manşete, accesorii
Mihai Dragolea
Peţitul, patronul, studenta târzie 31

teatru
Claudiu Groza
Revenirea lui Andrei Şerban 32

Adrian Ţion
Duelul - cronica unui meci nejucat 32

muzica
Francisc László
Béla Bartók şi caracterului naţional al muzicii 33

film
Ioan-Pavel Azap
Pledez vinovat? 34

literatură şi film
Alexandru Jurcan
Memoriile unei gheişe 34

1001 de filme şi nopţi
Marius Şopterean
23. Hathaway 35

plastica
Livius George Ilea
Ligia Smarandache Graphic - Jurnal 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Ligia Smarandache
Graphic - Jurnal

Livius George Ilea

Prezenţă aparte printre plasticienii clujeni de după 1989, Ligia Smarandache - absolventă a secţiei de grafică din cadrul Academiei de Arte Vizuale "Ion Andreescu", Cluj, promoţia 1993 - ne propune un ciclu de grafică însoţit de câteva pagini de jurnal.

Prospectarea poetică a universului de semne printre care rătăcim se constituie în fond şi ambient nedecodat al lucrării, unde decupajul sensibil, în registru modern, reţine doar umbra denudată, adesea androgină, a figurii umane evanescente. Configuraţie doar colată sau chiar "gaură neagră" pe pânza vremii, personajul de respiraţie metafizică din grafica Ligiei Smarandache îşi poartă cu reţinere, încrezător sau resemnat, suportul lingvistic, acuzând atât criza imaginii cât şi a comunicării verbale. Laconismul sever al figurării, aspectul de palimpsest al fondului/fundal reconfigurat cu obstinaţie şi acurateţe în acord cu pulsiunile şi reflecţiile artistei consemnate în jurnal, austeritatea pseudo-monocromă necesitând o coparticipare creativă a privitorului invocă teatrul de umbre oriental, mistica extrem-orientală ("umbră a umbrei"), starea de suspendare în vid specifică tehnicilor de meditaţie tradiţionale zen-budiste. ["Avem sufletul încărcat de lucruri mărunte din cauza cărora suntem orbi şi surzi. Dacă am scoate toate gândurile, grijile, planurile, sufletul ar fi invadat de lumină şi bucurie." *–Jurnal*]

Experienţa de scenograf a autoarei - preţioasă privind modalităţile sale de exprimare plastică - potenţează expresivitatea şi la nivelul posturii şi al mişcării (personajele sale reuşind totuşi, în pofida tratării lapidare, să evoce senzualitatea latentă a viului) conform unui anumit Body-language specific pantomimei. Această serie de "Umbre" beneficiază şi de un anume "efect cumulativ": pe măsură ce sunt vizionate ele evadează din imponderabilul visării, din orizontul misterului pur devenind mai definibile, mai vii, mai personale, îmbogăţindu-şi sensuri altminteri percepute ca opace sau difuze.

Folosind o tehnică (relativ) nouă, cea a fotogravurii asistate de computer (însuşită în cadrul unui stagiu de pregătire la atelierul de gravură "Lower East Side Printshop" din New York - 1994), Ligia Smarandache personalizează această tehnică generoasă, permisivă, cenzurând-o, adecvând-o intenţionalităţii sale artistice, potenţându-i semnficaţia simbolică în registrul unei teme grave, într-un spaţiu rarefiat, de rezonanţă beethoveniană. ["Fugim de noi înşine în oameni, în lucruri, în fapte. Ne căutăm mereu în celălalt pentru că el ne oglindeşte o mică parte din noi, şi doar atât suportăm să vedem. Fugim de imensitatea din noi pentru că nu o putem purta. Ne arde, ne copleşeşte, ne pierdem. În ea nu mai avem identitate." - *Jurnal*]

Dacă "oamenii în general sunt oribil de greoi. Sunt greoi şi bădărani. Mai mult decât răi şi proşti pe deasupra..." (Celine - *Jurnal*), jurnalul Ligiei Smarandache propune cu detaşare o interogaţie de tip poetic şi filosofic a lumii cât şi a propriei sale interiorităţi în pagini de jurnal de o cuceritoare ingenuitate. ["Am simţit mirosul pământului primăvara, am mângâiat iarba fragedă şi verde, m-am tăvălit în fânul înalt şi necosit. Am transpirat sub soarele amiezii, m-am ascuns de soarele amiezii rătăcind prin păduri. Am atins trunchiuri ale copacilor şi am ascultat foşnetul frunzelor. M-am scăldat în pârâuri, râuri şi lacuri. Am simţit apa de la picurii ploii la valurile mării. Am urcat pe stânci şi am admirat cerul noaptea. Era tăcut şi vast, fără lună, eram în mijlocul lui şi urmăream stele căzătoare. Doamne, ce frumos a fost! Am râs, am urlat, am iubit, am plâns, am tăcut, am cunoscut deznădejdea şi bucuria dar cu precădere marea derută, sentimentul existenţei fără scop care mă sperie..." - *Jurnal*]

Arta Ligiei Smarandache confirmă efortul constant, tenace şi discret al artistei de a-şi susţine, sub aparenţa fragilităţii unui demers estetic aparent ezitant, interogativ, opţiunea fermă pentru arta înaltă şi lipsită de orice compromis, reprezentând unul dintre momentele de certă împlinire din grafica clujeană a ultimului deceniu.

■

ABONAMENTE: *Cu ridicare de la redacţie:* 90.000 lei, 9 lei - trimestru, 180.000 lei, 18 lei - semestru, 360.000 lei, 36 lei - un an *Cu expediere la domiciliu:* 144.000 lei, 14,4 lei - trimestru, 288.000 lei, 28,8 lei - semestru, 576.000 lei, 57,6 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacţiei (Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca. Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piaţa Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, Bucureşti, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www. rodipet.ro.

Black Pantone 247 U